الدكتور
محمد حسن عبد الله

فنون الأدب

أصول نصوص قراءات

الناشر
دار الكتب الثقافية
الكويت

الطبعة الثانية
١٣٩٨ هـ ــ ١٩٧٨ م

الناشر : دار الكتب الثقافية
الكويت ــ حولي ت ٥٣٢٨٩٥
برقيا : الكتاب

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمـــة الطبعـة الثانيـــة :

سعيا وراء الاكتمال ، وهو الهدف النبيل لكل جهد انساني ، وكما نادت مقدمة الطبعة الأولى من هذا الكتاب المختصر ، تظهر الطبعة الثانية وقـد اشتملت على نصوص جديدة ، في مجالات الشعر والمسرح والفـن القصصي بنوعية : الرواية والقصة القصيرة ، ثم المقالة . وقد جاء العرض والتحليل والنقد لهذه الأعمال الفنية الجديدة مسوقـا بأقلام نقاد متعددي الأجيال والثقافات والمواقع ومجالات الاهتمام . ولا بد ان تظهر هذه الاختلافات في بحوثهم النقدية ، التي لا يجوز أن تتخذ دليلا على انعدام او ضعف النظرة الموضوعية ، إذ هي في الحقيقة دليل القدرة على الاجتهاد وتنوع تجارب النقاد ومشاربهم ، ودليل خصوبة العمل الفني موضوع النقد ايضا .. فضلا عن اعتبار هذه النماذج النقدية بمثابة وثائق فكرية ونوعا مـن الإبــداع .

كما اشتملت هذه الطبعة ايضا على بعض النّتاج الأدبي النسائي . حقيقة إن المراة وراء كل إبداع فني في الغالب ، ولكننا لا نزال نعرفها من خلال رؤية الآخرين .. ولهذا فقد كان ضروريا ان نتعرف على ذاتها وفكرها وعواطفها ، كما تحب أن تعبر عن نفسها بصورة مباشرة .

وإني لأرجو في الختام ان يكون « فنون الأدب » اكثر قربا لأداء الهدف الذي ابتغاه منذ البداية .

الأحد والله المستعان

١٩٧٨/١/١٥

كلمـــة

الإنسان .. والفـن !

الإنسان .. والفكـر !

الإنسان .. والحيـاة !

دائما سيكون الانسان بداية ، وتكتمل البداية بجهده ، ومن صنعه ومن ثَمَّ فإنها لا تمضي الى المقابل ، وهو النهاية ، وانما تمضي الـى الاكتمـال ....

وهذه الصفحات القليلة تحاول ان تقول اشياء كثيرة عن محاولة الانسان ان يصير اكثرَ كمـالا ووعيا بوجوده من خلال الفن والفكـر والحياة ... من خلال الادب ... يُبدعه ، أو يتلقاه .. في كلا الحالين .. يتفاعـل معـه ..

من هنا كان الاهتمـام بالنظرية دون إسراف ، وبالتطبيق الانطباعي الذوقـي دون اهمال للأصول الجماليـة . ومن هنا كان الالحاح علـى اهميـة أن نتذوق الادب ، وان نجلوَ الظاهرةَ الفنيـةَ في كل عصورها ، وعبر كافـة اشكالها المتوقفة كالاسطورة والملحمة والحكـاية والمقامة . واشكالها المستمرة المتطورة كالقصيدة الشعرية ، والمسرحية ، والرواية، والقصة القصـيرة ، والمقـالة .

فوراءَ هذه الصفحات القليـلة تاملٌ طويـل ، وبحث جـاد ، ارجو ان يجد القارىء ثمـارَه ، فيمـا يبذل من جهـد الحوار مع الافكـار والقضايا المثارة ، ولكن الثمرة الحقيقية التي نأملها حقا .. أن ينتهـي القارىء مـن هذا الكتـاب .. وقد صار اكثر اكتمـالا .. اكثر وعيا .. اكثر تذوقـا للفن .. اي اكثر انسانية .

السبت ١٩٧٧/١/١٥ — محمد حسن عبد الله



القسم الأول

أدب لـــكل العصور

« يبدع الاديب لأنّ لديــه ما يريد قولــه للآخرين ، يعبر عن ذاته ويتجاوزها الــى التعبير عن المجموع ، وهو مقروء ومطلوب بمقدار تحقيقه لهذا التلاحم الحي بين ذاته الفردية وانتمائه الانساني ، بصرف النظر عن اختلاف الاساليب والاشكال الفنية .. بل بصرف النظــر عن العصور أيضا » .

الفصل الأول

أهميــة أن نتذوق الأدب

الادب .. هذا التعبير الجمالي المؤثر عن تجارب الحياة ، ما من انسان على قدر من التحضر الا وله به علاقة . وهذا القول لا مبالغة فيه ، وهو يظهر الاهمية الزائدةالتيينبغي ان ننظر بها اليه ، تبعا لشدة تأثيره وتداخله في حياة الجماعات .

سندع جانبا اولئك المبدعين من الشعراء وكتاب المسرح والقصة ، فمن الطبيعي أن يكون هؤلاء جميعا على صلة حميمة بفنونهم ، بل سندع جانبا أيضا فريقا اخر يتمثل في « هواة » الكتابة الادبية ، لا يتخذها سبيلا الى الكسب ، وانما يجعلها متنفسا لمشاعره وأفكاره ، ومع هذا سنجد الجماهير العريضة تتعامل مع الادب ، وفي حاجة مستمرة اليه ، مهما اختلفت انشطتهم العمليــة وتنوعت ثقافاتهم ، وتبــاعدت أعمارهم . ان اصحاب المهن الاخرى ـــ التــي قد تبدو لنا بعيــدة عن الاهتمام بالادب ، كالطبيب والمحامي والمهندس والمحاسب .. الخ لا يستطيعون مــزاولة حياتهم في اطــار المهنة التي تخصصوا فيها لا يتجاوزونه ، فهذا أمر غير ممكن ، وعلى افتراض حدوثه فانه دليــل على نضوب العاطفة وجمود الاحساس وضحــالة الثقافة العــامة ، والعجز عن الاتصال بالاخرين ، وضآلة التجربة الحياتية . أما البناء النفسي والثقافي لهؤلاء جميعا ، فانه يدفعهم في حال سلامته الى القــراءة ، والذهاب الى الندوات المختلفة ، والسهــر امام شاشة التلفزيون ، أو مشاهدة مسرحيــة أو الذهاب الى السينما . وسيحتاج أحدهم أن يفاضل بين عمــل فني واخر ، وسيشعر برغبة في مشاهدة عمل فني معين ، أو اصطحاب أبنائه اليه ، أو ابعادهم عنه .. أي أنه سيقف أحيانا موقف « الناقد » الذي يقبــل ويرفض على اسسه الخاصة !!

ولقد نشأ اكثرنا على راي مغـلوط يزعم ان العلم شيء والادب شيء اخر مختلف ، أو نقيضـه !! وهذا الراي القـى في روع الكثيريـن من المشتغلين بالعلوم التجريبية المعمليـة وما يشبهها أن الادب خيال ، وان الخيال وهم ، وان صاحب العقلية العلمية ينبغي عليه أن يبتعد عن الاوهام ويرتبط بالواقع العلمي المادي !! هذه مغالطة شائعة واثرت في الكثيرين مع الاسف الشديد ، فأبعدتهم عن مجالات من المتع الروحية لا تحد ، ومنابع لترقية الذوق لا تنضب ، ومصادر للتجارب الانسانية لا تنتهي . نعم .. ليس العلم نقيضا للادب ، لان الادب عـلم له اصوله واساليبه ، وهو علم راق وخطير ، لان موضوعه الدائـم الانسان ، وهمه الاساسي اكتشاف النفس الانسانية المتجددة ابدا ، وانارة طريقها الى المستقبل . انه المعبر عن أشواقها لارتياد المجهول زمانا ومكانا . وهو ليس بمعزل عن العلوم التجريبية والمسالك العملية .. انه يتبادل معها التأثير والتأثر ، يسبقها مرة وتسبقه اخرى ، ويبرهن عليها كما تبرهن عليه .. فقد قام السندباد برحلته الخيالية حول العالم قبل أن يقوم بها ماركوبولو ومـاجلان ، وطار بساط الريح قبل أن تطير المناطيد والطائرات بقرون ، وغزى القمر والفضاء الخارجي بالقصص قبل أن يحدث ذلك بنصف قرن ، وقال ماركس انه عرف عن المجتمع الانجليزي من قراءته لروايات ديكنز اكـثر مما عرف عنه من الدراسات الاجتماعية . وبالمقابل فقد اثرت الاكتشافات العلمية في الادب ، والهمت الادباء الكثير من الحقائق الكونية ، فنشاط علم الاجتماع وتقصي آثار البيئة في تشكيل الشخصية كان من بين الاسباب والعوامل التي أثمرت المدرسة الواقعية في الادب ، وحين وضع كلود برنار كتاب « مقدمة في الطب التجريبي » واثبت فاعلية الوراثة ظهر المذهب الطبيعي في الادب ، وكتبت أعمال فنية ترصد وتصور عائلة بعينها عبر أجيال متلاحقة ، وكيف تتصارع في تكوينها العوامل الاجتماعية والوراثية والجهود الفردية . وحين ازدهر علم النفس التحليلي ووضع فرويد كتـابه « تفسير الاحـلام » فان الاهتمام بتيار الوعي وحركات العقل البـاطن ووثباته قد تسلل من علم النفس الى الاعمال الفنية في مجالي الشعر والرواية ، وأيضا فقد اعتبرت الاعمال الفنية الجيدة بمثابة وثائـق نفسية يمكن من خلالها التعرف — بصورة أعمق — على شخصيات المؤلفين وطبـائع عصورهم . واذا كان أديبنا العظيم الجاحظ قد وضع اكبر موسوعة تاريخية عن « الحيوان » ، واذا كانت جمهورية افلاطون وما اشبهها من المدن الفاضلة فلسفة وأدبا ، واذا كانت الاساطير القديمة بمثابة شعائر وعقائد من جانب وشعرا رمزيا من جانب اخر ، فان هذا كله واشباهه يؤكد لنا اهمية أن نكون جميعا على صـلة مستمرة بالادب ، وفينـا القدرة على تذوقه ، فهـو ثقافة وتربية وصقل للشخصية واعلاء للغرائز .

ولقد عرف عصرنا ، وفي بلادنا العربيـــة ، كثيرا ممن لم يدرسوا الادب دراسة منهجية في مراحل التعليم العالي ، ومع هذا اكتشفوا مواهبهم الاصيلة ، وصاروا من أصحاب الاساليب الفنية الرفيعة ، ودخلوا تاريخ أمتهم من باب الابداع الفني فنالوا ما يستحقون من اعـــتزاز ، نذكر منهم ابراهيم ناجي الشاعر ، والحســـين فوزي خير من كتب أدب الرحلات ، ومصطفى محمود القصاص والمفكر الاسلامي ، ويوسف ادريس القصاص وكاتب المسرح وهم من الاطباء ، وعلي محمود طه الشاعر وهو مهندس ، ولا نريد أن نمضي الى الحقوقيين والضبـــاط وغيرهم من ذوي الثقـــافات المختلفة ، وحسبنا هذه الامثلة لتؤكد لنا أننا جميعا في حاجة الى الادب .. في حاجة الى ابداعه .. والى تلقيه ، واذا كانت طبائعنا لا تواتينا لكي نبدع ادبا رائقا عميقا مؤثرا ، فان هذا ليس اعفاء لنا من تلقيه ، والتفاعل معه باتاحة الفرصة له كي يرقى بأسالبنا وأذواقنا ، ويكشف لنا من تجارب الانسانية على امتـــداد تاريخها ما تعجز قدراتنا المحدودة عن تحصيله .

ولعلنا الان قد اخذنا بطرف من الاجابة على سؤال مهم ، وهو :

لماذا نقرأ الأدب ، او ينبغي ان نقرأ الأدب ؟

وجواب هذا السؤال لا ينفك في الحقيقة عن جواب سؤال اخر هو : لماذا يكتب الاديب ؟ فلا شك أن دوافع الابداع عنـــد الكاتب تتشابه وربما تتطابق ودوافع التلقى عند القارىء .

وطرح هذين السؤالين ليس من قبيل الجدل النظري . ان الكشف عن الدافع سيساعدنا على اكتشاف « القيمـــة » وعلى اساسها يمكن أن نحكم بأن عملا فنيا قد ادى وظيفته وبلغ غايته ، وأن عملا اخر قد اخفق أو قـــصر .

وينبغي أن نعترف ـــ مبدئيا ـــ أن دوافع كاتب ما ستختلف عن دوافع كاتب اخر وأن كان يعيش في نفس العصر وربما نفس البيئـــة ، لان هذه الدوافع ستتأثر بالتكـــوين النفسي والثقـــافة الخاصة والتجربة الذاتية ، فهذه الجوانب لا بد ستترك اثرها في نتاج اي أديب متميز . كما سيتدخل « الشكل الفني » الذي اختارته موهبة الاديب لتصب تجاربها في قوالبه ، فما تستطيع أن تقوله قصيدة سيختلف كثيرا عما يمكن أن تقوله مسرحية او رواية او قصة قصيرة أو مقالة .. فلكل فـــن من هذه الفنون قدرات ومنافذ للتاثير ليست لغيره .. واخيرا فاننا سنجـــد تأثيرا لا يمكن تجاهله لاوضاع البيئة الزمانية والمكانية ، فمـــا كان مقبولا في القديم قد لا يسيغه عصرنا ، بل قد يستنكره ويرفضه كقصائد المديح طمعا في النوال ، وقصائد الهجاء المقذع ممـــا يمجه الذوق المتحضر . والموضوعـــات المطلوبـــة في

بيئات متقدمة مستقرة غير مـــا تحتاجه بلاد تناضل في سبيل التحرر من عدو غاصب ، أو تخلف اجتماعي او مـــادي .

هذه خطوط عامة ستؤثر في رؤية الاديـــب وتحدد مجال اهتمامه ، وهي — في عموميتها — ستختلف من أديب لاخر ، أما الدوافع الخاصة فانها متعددة ، فالاديب يكتب ليتجاوز فرديته ، فيجعل من فنه جسرا يعبر عليه الى الاخرين ، فيغادر واقعه الفردي ويندمج في واقـــع أغنى واعظم هو الواقع الجماعي ، وذلك حين يفضى بذات نفسه الى الاخرين وكأنه يجعل منها مرآة لهؤلاء الاخرين . والاديب يكتب بقصد التغيير ، تغيـــير العقائد والافكار وتفجير الطاقات التي يراها كامنة في شعبه ، والاديب يكتب ليعبر عن احساسه بالجمال والتناسق ، أو شعوره بالعبث واللاجدوى . وهذه الاعتبارات ذاتها هي التي تدفـــع القارىء الى الاقبـــال على الادب بفنونه المختـــلفة ، وبوسائل التوصيـــل المختلفة ، سواء كان في صورة كتاب ، او مسموعا ، أو مرئيا في السينما والتلفزيون . فالقارىء يبحـــث عن ارواء لاحساسه بالجمال ، ويبحث عما يدهشه ويمتعه ، وهو يتوق الى ان يغير حياته وحياة وطنه الى الاحسن ، وفيه ميل غريزي الى استكناه المجهول وتقصي أخبار الاخرين بشيء من الفضول ، ومعايشة التجارب والاحداث الخطرة القاسية دون معاناة ما تتطلـــب من تضحية ، وهو بحاجة الـــى الاتصال بالاخرين من خلال تجاربهم وافكارهم ... وليس من شك في أن فنون الادب المختلفة تحقق هذه الغايات للانسان ، فهو حين يقرأ الشعر ويذهب الى المسرح ويهتم بالقصص يشعر بأنه ليس مجرد كيان فردي قائم بذاته ، يعمل ويربح مالا وينزوي وحيدا ، وانما يمتد احساسه الى الاخرين فيشعر أنه أكثر اكتمالا ووعيا بحركة الحياة من حوله ، وأكثر تذوقا لعمله ووعيا بأهدافه ، وأكثر قدرة على الاندماج مع الاخـــرين ، ومن ثم أكثر استمتاعا بحياته ، وقدرة على توجيهها .

الفصل الثاني

فنون الأدب بين المرحلية والاستمرار

تنهض فنون الادب جميعها على الاستعمال الجمالي للغة ، ومن ثم فليس الاديب هو ذلك الشخص الذي يفلسف القضايا ، أو الذي يملك القدرة على التخيل ، أو يستطيع نقد الواقع وتقديم اقتراح أو حل بديل فحسب ، فقد يكون الاول فيلسوفا ، وقد يكون الثاني حالما أو مريضا عصابيا ، وقد يكون الثالث سياسيا أو مصلحا اجتماعيا ، ولكن الاديب الحق هو الذي يجمع هذه العناصر الثلاثة ، ويستطيع أن يحول افكاره وأحاسيسه الى صور مؤثرة ، بتركيبها اللغوي ودلالاتها الايحائية ، وشكلها الفني . ولا نقصد بالاستعمال الجمالي للغة اللجوء الى الالفاظ المهجورة والتراكيب الغريبة ، أو أن تكون العبارات مسجوعة ، أو مثقلة بالتشبيهات والكنايات ، وانما نعني أن تكون اللغة صادرة عن احساس صادق ، معبرة بدقة عن المشاعر والخلجات ، مناسبة لنوع التجربة التي تعبر عنها ، والشكل الفني أو القالب الذي سيقت فيه ، والشخصيات التي تنطق بها ، وان تبتعد عن التجريد والتقرير ، وأن تكون تصويرية ايحائية .

ومع هذه الاهمية للغة ، فانها ليست هدفا نهائيا للكاتب . كما أنها ليست هدفا للقارىء . . انها — مع وظيفتها الجمالية المتعة — أداة توصيل ، وليس في هذه التسمية ما يشعر بالاستهانة بدور اللغة ، فالحق أن نجاح العمل الفني أو فشله يرتبط بمقدرة الاديب على التوصيل المقنع ، القادر على اثارة العاطفة والفكر .

وقد عرفت البشرية — على مدى تاريخها الطويل — عديدا من الاشكال والقوالب الفنية ، والاهتداء الى قالب أو شكل فني ليس نتيجة اجتهاد شخصي أو حالة مزاجية ، وانما يأتي محققا لمجموعة من الاعتبارات والوظائف الاجتماعية التي يؤديها الادب للجماعة ، ولا يستطيع غيره اداءها ، ولهذا ينقرض ويموت هذا الشكل الفني حين تتجاوزه حياة

الجماعة فيفقد وظيفته أو مبررات وجوده ، واذا كان على شيء من المرونة لحقـــه التطوير والتحوير ليناسب طورا اخر من اطوار الحضـارة . وهكذا سنجد فنونا عرفتها البشريـــة منذ فجـــر تاريخها ثم توقفت كالاســـاطير والملاحم ، وفنونا تحورت وتطورت كالمقامة التي يمكن اعتبارها اصلا للفن القصصي ، والحكاية التي بحثت لنفسها عن مجـــال اخر غير الذي كانت تنتشر فيه ، وفنونا مستمرة ، على راسها الشعر والمسرح والفن القصصي بنوعيه : الرواية والقصة القصيرة ، ثم المقـــالة .

وينبغي أن نبادر الى ازالة لبس يمكن ان يقع فيه القارىء ، فقولنا بفنون توقفت وأخرى تطورت أشكالها وثالثة مستمرة لا يعني التهوين من شأن الفنون المتوقفة ، كما لا يعني أن الفنون المستحدثة أو المعاصرة اجود من القديمة ، فلا تزال اشعار هوميروس تثير الدهشة بروعتها ، ولا يزال مسرح سوفوكليس يتحدى كتـــاب المسرح الى اليـــوم ، ذلك لان التجربة الانسانية واحدة ، ليس فيهـــا قديم وجديد ، وانما فيها صـــادق وزائف . وشاعر عميق وشاعر سطحي .

وسنحاول هنا ان نتعرف على بعض الفنون القديمة .

الأسطورة

تقوم الاسطورة على تصوير حادثة خارقة ، بطلها عادة اله من آلهة العالم القديم ، تلك التي كانت تمثل القوى الكونية والظواهر الطبيعية وغرائز المخلوقات وطبائعها . وتكاد الشعوب القديمة كلها تعيش عصورا متشابهة من الاساطير تفسر خلق الكـــون ، وتصارع قوى الخير والشر ، ومصير الانسان بعد الموت . واذا كان عصر الاساطير قد انتهى حين اتجه العقل البشري الى الواقع ، واهتم بتحليل الظواهر واكتشاف قوانينها ، فان هذه الاساطير القديمة لم تفقد أهميتها ، لان هذا الجانب المطلق في الاسطورة جعلها قادرة على تجاوز دلالتها المرحلية ، فوجد فيها الانسان الحديث — بتأمله لها — رموزا نفســـية وفكريـــة تلائم مداركه المعاصرة . من الصحيح انه من بين علماء الميثولوجيا المعاصرين من ينظـــر الى الاساطير على أنها حكايات خرافية وهمية ذات منزلة فكرية وروحية ضئيلة ، ولكن هناك من نظر اليها على انها تمثل واحدة من أعمق منجزات الروح الانسانية استنادا الى دورها في تكوين وتدريب الجانب الشاعري الخيالي من العقل الانساني ، ومن ثم — في راي هذا الفريق — ينبغي أن ننظـــر اليها عـــلى أنها تأملاتكونية عميقة ومفتوحة ، غير مقيدة بالفحص العلمي والتحليلات المنطقية . وهنـــاك من يربط بين الاساطير والمناسك والشعائر في العالم القديـــم ، ويرى أن هذه الاساطـــير ما هي الا مناسك

وقد استطاعت الاساطير أن تلهم الادباء والشعراء على ممر العصور اعمالا فنية عظيمة ، ومن منا لا يعرف اسطورة « اوديب » التي بنى عليها سوفوكليس مسرحيته المأسوية الخـالدة ، وقد عارضها اندريـه جيد ، وجان كوكتو ، ومن أدبائنا توفيق الحكيم وعلي أحمد باكثير ، وحورها علي سالم من مأسـاة كلاسيكية الـى ملهـاة سياسية ، وكذلك اسطـورة « بجماليون » التي استلهمها برنارد شو في مسرحيته بهذا الاسم ، واستمد منها الحكيم خيوط مسرحيته بهذا الاسم ايضا ، كما حول الحكيم اسطورة ايزيس واوزوريس المصرية القديمة الى مسرحية باسم « ايزيس » ... فهذا باب لا يغلق أمام الاديب المعاصر ، وامام شتى الباحثين في العقائد والشعائر وتاريخ الحضارة وعلم الاجتماع والفلسفة والتاريخ .. والان .. يمكننا ان نختار اسطورة اغريقية لنرى ملامحها ونتعرف على مراميها .

برومِيثْيُــــوس

حين تمَّ خلْقُ الأرض وتنظيمُها انتشر فيها الحيوانُ والطيور والأسماك ومن ثَمَّ ظهرت الحاجة إلى حيوانٍ أسمَى ، فتم صُنعُ الإنسان ، صنعه « بروميثيوس » من التراب والماء على صورة الآلهة ، قامتُه إلى أعلى ، وعيناه إلى النجوم ، وحين بدأ توزيعُ المواهب والقدرات على سائر المخلوقات ، نَفِدَت القوةُ والمخالب والأجنحة والأصداف .. الخ قبل أن ينالَ الإنسانُ ما يحمي به نفسه ، وهنا صعِد بروميثيوس إلى السماء ، وأوقد شعلتَه من عجلــة الشمس الحربية ، وأحضر النارَ للإنسان ، الذي أصبح — بهذه العَطِيَّةِ — أكبرَ من نِدٍّ لجميع الحيوانات !!

وقد أراد « جوبتر » أن يعاقبَ بروميثيوس على سَرِقة النار من السماء ، ويعاقبَ الإنسانَ على قَبول العطية ، فصنع أولَ امرأة ، وهي « بندورا » وفي قول آخر إنه صنعها لتُسعدَ الإنسانَ ، وقد منحها كلُّ إله سببا من أسباب الكمال ، فمنحتْها فينوس الجمالَ ، والمشتري الاغراءَ ، وأبوللو الموسيقى ، واتصلت أسبابُها بأخي بروميثيوس ، وكان لديه صندوق حَبَس به الاشياءَ الضارة ، أو الآفات ، ليحمِيَ الإنسانَ منها ،

ولكنَّ حب الاستطلاع لدى بندورا جعلها تعبث بالصندوق ، فاندفعت الآفاتُ واستقرت في أبدانِ البشرِ ونفوسِهم •• ولم يَبْقَ سوى شيءٍ واحد بها ، هو الأمل !!

وقد عُوقب بروميثيوس ، صديقُ البشر — بأن قُيِّدَ إلى صخرة على جبل القوقاز ، حيث سُلِّط عليه نَسرٌ يتغذى على كبده ، فاذا ما تم التهامُه تُجدد له كبد أخرى ، وكان باستطاعة بروميثيوس أن يضعَ حدا لهذا العذاب لو أنه رضي أن يخضعَ لظالمه ، فهو يحتفظ بسرٍّ يساعد على استقرار عرش المشترى ، إذا أذاعه نالَ الحُظْوَةَ لدى جوبتر ، ولكنه — كبرياءً — رفض أن يفعلَ ذلك ، وظل مثلا عاليا لقوة الإرادة ••

وكما اشرنا سابقا فان الاساطير لا تزال تقرا وتفسر كاعمال رمزية ، لها مضامين واهداف فلسفية وفكرية ودلالات نفسية واجتماعية ، ويستطيع الشعراء والكتاب المعاصرون أن يفيدوا من هذه الاساطير في اتخاذها منطلقا لاعمال فنية تعبر عن رؤيتهم الذاتية وافكارهم المعاصرة .

وبالنسبة لاسطورة بروميثيوس بصفة خاصة فقد كتبت عنها مسرحيات وقصائد قديمة ، وفي العصر الحديث تناولها الشاعر الانجليزي الرومانسي « شلى » في مسرحية عنوانها « بروميثيوس طليقا » متخذا من « جوبيتر » نموذجا للقوة المطلقة المستبدة ، ومن بروميثيوس رمزا لشجاعة الرفض ومقاومة الاستبداد . وفي ادبنا العربي المعاصر نجد استلهاما لهذه الاسطورة في قصيدة « نشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس » لابي القاسم الشابي ، التي يتحدى فيها الداء وسائر ما يثبط اصحاب الهمم العالية ، وهي التي مطلعها :

سأعيش رغـــم الـــداء والأعـــداء
كالنسر فـــوق القمـــة الشمـــــاء
أرنـــــو إلـــى الشمــس المضيئة هازئـــا
بالسحـــب والأمطـــــار والأنـــواء

وسنجد نص هذه القصيدة القوية في مكان اخر ، والذي نؤكده هنا : انه اذا كان عصر الاساطير قد مضى ، فان قراءة الاساطير ستبقى متعة ومعرفة ، كما ستبقى هذه الاساطير مصدرا من مصادر التجربة للشاعر والاديب المعاصر .

الملحمة

هي قصة بطولة تحكى شعرا ، تحتوي على افعال عجيبة ومخاطرات نادرة ، يقوم بها الالهة والابطال الشعبيون والدينيون في الحضارات القديمة ، وهدفها تمجيد هؤلاء الابطال وتسجيل انتصاراتهم الخارقة . وفي الملحمة لا نجد فرقا بين صفات الالهة وصفات البشر ، فيمكن ان يتآمر الالهة وان يخدعوا اعداءهم ، وان يعمر البشر مئات السنين وان يطلعوا على الغيب ويقضوا على منافسيهم بغير نزال .

هذا عن مضمون الملحمة وهدفها .

اما الشكل الفني ، فان الملحمة تروى شعرا — كما قدمنا — وتقوم على حكاية مسلسلة فيها عناصر تشويق تعتمد على المفاجأة والاغراب ، كما تنطوي الملحمة على أوصاف وخطب وتعليقات ومشاهد حوارية .

والملاحم — عبر التاريخ ، محدودة العدد ، وهي تمثل عصرا متقدما من عصور الخيال الانساني حين كان هذا الخيال يعيش على وفاق مع العقل الذي لا يرى شيئا مستحيلا ، فيخلط بين ما يشاهد وما يتوهم ، ولهذا توقف فن الملاحم مع تطور العقل البشري وارتباطه بالواقع .

واشهر الملاحم القديمة « الالياذة » و « الاوديسيا » للشاعر الاغريقي هوميروس . وموضوع الالياذة غضب اخيلوس لما لحقه من اهانة على يد اجاممنون القائد العام لليونانيين في حصارهم طروادة ، وما ترتب على هذا الغضب ، وتعتبر الاوديسا تكملة لها ، وهي عن عودة أودسيوس (وهويوليسس) من حرب طروادة بعد انتهائها بعشر سنين ، والمخاطر التي واجهها في طريق عودته ، والحيل والبطولات التي قام بها لاسترداد ملكه وانقاذ زوجته من الطامعين فيها .

وقد كتب الشاعر اللاتيني فرجيل ملحمة « الانيادة » على هدى ملحمة هوميروس ، ثم توقف هذا الفن الادبي الى أن جاء الشاعر الايطالي دانتي صاحب « الكوميديا الالهية » وهي ملحمة ذات طابع ديني ، أي انها مرتبطة بعقائد المجتمع المسيحي في العصور الوسطى ، وقد أفاد دانتي من مصادر عربية في صناعة ملحمته ، واهم هذه المصادر قصة الاسراء والمعراج كما ترويها بعض كتابات واشعار المتصوفة الاسلاميين ، وبخاصة المتصوف الاندلسي ابن عربى ، واخر الملاحم الشعرية « الفردوس المفقود » للشاعر الانجليزي « ملتون » وهي تحكي قصة خروج آدم من الجنة على اثر الاغواء ، ودور الشيطان في تمرده .

ولم يعرف ادبنا العربي القديم الشكل الملحمي بخصائصه التي عرفناه بها ، ولكن الشعر القديم قد تظهر فيه جوانب بطولية قريبة من أجواء الملاحم ، غير أنها رويت كأخبار تتخللها اشعار ، وخاصة فيما يتعلق بحياة عنترة وقصة حبه لعبلة ، والمهلهل وحرب البسوس .. وقد تقدم الادب الشعبي في العصور الوسطى الاسلامية ليؤصل هذا الفن في أدبنا العربي ، معتمدا على روح الفروسية العربية وأحداث التاريخ العربي ممزوجة بحوادث وشخصيات مخترعة . فملحمة الزير سالـــم مستمدة من قصـــة المهلهل ، وكذلك ملحمة عنترة ، وسيف بن ذي يزن ، والظاهر بيبرس .

وقد أفاد كتابنا المعاصرون من هذه الملاحم الشعبية ، فقدم بعضها في شكل مسرحية عصرية ذات دلالات اجتماعية وسياسية معاصرة ، وتحول بعضها الى روايات ذات طابع تاريخي ، كما استلهمت موضوعات هذه الملاحم الشعبية في قصائد غنائية عديدة .

الحكـــاية

هي الصورة البدائية الاولـــى للفـــن القصصي ، حكاها الانسان منذ اقدم العصور للوعظ والتعليم والتسلية ، ووضع في سياقهـــا الامثال والحكم ، كما بث فيهـــا عناصر التشويق من مفاجئات وغرائـــب ومعجزات . واهـــم المصادر القديمة في هذا الفـــن « حكايات ايسوب » الاغريقي ، وكتب الامثال العربية ، وقد تمتد الحكاية وتطـــول ، وتصور احداثا متعاقبة مثل قصص ايام العرب وحروبهم ، وقد تأخذ شكل الطرائف والنوادر كما في كتاب البخلاء مثلا . وقد تـــروى الحكاية على لسان الطير والحيوان على سبيل الرمز ــ في معناه اللغـــوى العام ــ اي ان يعرض الكاتب او الشاعر شخصيات وحوادث ، على حين يريد شخصيات وحوادث اخرى عن طريق المقابلة والتنظير . ومن اشهر الحكايات ما تضمنه كتاب « كليلة ودمنة » وهي حكايات مروية على لسان الطير والحيوان ، والكتاب عن أصل هندي مفقود ، ترجم الىالفهلوية ، ثم ترجمه عبد الله بن المقفع ــ في زمن الخليفة ابي جعفر المنصور ــ الى العربية واضاف اليه بعـــض الابواب ، في اسلوب نثري رصـــين ، وقد فقـــد الاصل الهندي كما فقدت الترجمة الفارسية ، ومن ثم صارت النسخة العربية هي الاصل المنتشـــر عالميا . وقد ظهرت اجزاء من الاصـــل الهندي المفقـــود اخيرا ، ونشرت ــ نشرتها وزارة الاعلام بالكويت ــ بعنوانها الاصلي « بنج تانترا » ، اي الحكايات الخمس ، وفي دراسة للدكتور عبد الوهاب عزام حدد الاجـــزاء الفارسية التي اضيفت الى الاصل الهندي ، ويشير الدكتور محمد غنيمي هلال في كتابه « الادب المقارن » الى حكايات على لسان الحيوان وجدت

مكتوبة على اوراق البردى ، ويرى احتمال ان يكون الادب المصري القديم هو المصدر البعيد لهذا اللون من الحكايات .

ومهما يكن من شيء فان « كليلة ودمنة » قد ترك اثرا واضحا في الادب العربي ، والاداب الغربية ، فنظمت حكاياته شعرا في كتاب « الصادح والباغم » والفت حكايات على غراره بعنوان « ثعلة وعفراء » ، وترجم كتاب اخر وضعه ابن عربشاه عنوانه : « فاكهة الخلفاء ومنادمة الظرفاء » . كما ترجم الكتاب الى كثير من اللغات الحية ، ونظم الشاعر الفرنسي لافونتين كثيرا من الحكايات على غراره .

ولنقرا الان احدى هذه الحكايات :

الضّفـدعُ والثعبـانُ

« زعَموا أن أسْوَدَ كبِرَ وهرِم ولم يستطع الصيد ، فدبَّ متحاملا حتى انتهى إلى غديرٍ كثيرِ الضفادع ، كان يأتيه فيتصيَّدُ من ضفادعه ، فوقع قريبا من العينِ شَبيهًا بالكئيب الحزين • فقال له أحدُ الضفادع : ما شأنُك حزينا ؟ قال : ومالِيَ لا أكون حزينا ، وإنما كان خَيْرُ عيشي مما كنت أَصيد من هذه الضفادع ، فابتُليتُ ببلاءٍ حُرِّمَتْ عليَّ الضفادعُ ، حتى إني لو أصبْتُ بعضَها لم اجترىءْ على أكلِه • فانطلق الضّفدع إلى ملكِها فأخبره بما سمِع من الأسْوَد ، فأتى الملكُ إلى الأسود وساءَلَهُ عن ذلك فأخبرَه به ، فسرَّ ما سمعه منه • فقال له ملكُ الضفادع : ولِمَ ذلك ؟ وكيف كان أمرُكَ هذا ؟ قال : إني لا أستطيع أن آ خذَ من الضفادع إلاّ ما يتصدق به الملكُ عليَّ • قال : ولِمَ ذلك ؟ قال : لأني سعيْتُ في إثْرِ ضِفدعٍ من أيامٍ لآخذَهُ ، فاضطررتُه إلى بيتِ ناسكٍ ، فدخل البيتَ ودخلتُ في أثره ، وفي البيت ابنُ الناسك ، فأصبت إصبعَ الغلام وظننتُه الضفدعَ فلدغْتُه فمات ، فخرجت هاربا فَتَبِعَني الناسكُ ودعا عليَّ ولعنني وقال : كما قتلتَ هذا الغلامَ ظُلما له ، أدعو عليك أن تَذِلَّ وتخْزَى وتكونَ مركَبا لملك الضفادع ، وتُحرَمَ أكلَها إلا ما يتصدقُ

به عليك ملكها . فأتيتُ إليك لتركبَني مُقرًّا بذلك راضيا به . فرغِبَ ملكُ الضفادع في ركوب الأسْوَد ، وظن أنّ ذلك شرفٌ له ورفعة . فركب الأسودَ أياما ، ثم قال الأسودُ : قد علمتَ أني محرومٌ ملعونٌ ولا أقدرُ على الصيد إلاّ ما تصدقتَ به عليَّ من الضفادع ، فاجعل لي رزقا أعيش به ، فقال ملكُ الضفادع : لَعَمْرِي ما لك بُدٌّ من رزق تعيش به ويُقيمُك . فأمر له بضِفْدَعيْن كلَّ يومٍ يُؤخذان فيُدفعان إليه . فعاش بذلك ، ولم يُضِرْهُ خضوعُه للعدو الذليل ، وصار ذلك له مَعِيشةً ورزقا » .

وكما نرى فان هذه الحكاية ليست مجرد طرفة او نادرة ، ومغزاها يتعدى دلالتها المباشرة الى معان متعددة ، هي التي هدف اليها مؤلف الحكاية ومترجمها ايضا ، ومن بينها المعنى السياسي للحادثة المروية ، وقد صورت الحكاية خصائص اسلوب ابن المقفع ، ذلك الاسلوب المترسل البعيد عن التكلف ، الدقيق المحكم البعيد عن الاستطراد والاطناب والاغراب .

وفي الادب العربي القديم فنون أخرى من الحكايات ، لعلها اكثر ارضاء لذوق القارىء المعاصر ، لعلاقتها المباشرة بحياة الناس ، وتصويرها لنماذج بشرية طريفة متميزة . والجاحظ رائد هذا النوع من الحكايات ، يرويها بأسلوبه الساخر ، وقدرته الواضحة على رصد الحركات والقسمات مهما دقت ، وربطها بالطبع المميز للشخصية ، ووضع هذه الشخصية في موقف قادر على جلاء طباعها وابعادها النفسية ، فكأنها ماثلة أمامنا نابضة بالحياة ، متميزة بصورتها الفردية ، قادرة على أن تستدعي لخيالنا كافة الشخصيات التي تصادفنا في حياتنا الراهنة متصفة بتلك الصفات أو بعضها ، وهذه هي الميزة الفذة لتصوير النماذج البشرية ، اذ تحقق خصوصية الشخصية المصورة ، وعمومية النموذج وصدقة على كل من يتصف بهذه الصفات عبر الاجيال والبيئات . وفي كتاب « البخلاء » يتقصى الجاحظ ظاهرة البخل عند عدد من هذه النماذج ، يسوقها في حكايات ، هي لوحات حية ، وصور شخصية نادرة ، والان .. فاننا مدعوون لمراقبة واحد من هؤلاء البخلاء ، في رحلته الاسبوعية الطريفة ، كما صورتها ريشة الجاحظ الدقيقة الحساسة .

بخيــل منصف

« حدثني ابراهيمُ بنُ السِّنْدِيِّ ، قال :

كان علي رَبَضِ[1] الشاذَرْوَانِ[2] شيخٌ لنا ، من أهل خُراسان • وكان مصحَّحاً[3] بعيدا من الفساد ومن الرَّشا[4] ومن الحكم بالهوى ، وكان حَفِيًّا جداً[5] ، وكذلك كان في إمساكه وفي بخله وتَدْنِيقِهِ في نفقاته[6] ، وكان لا يأكلُ الا ما لا بدّ منه ، ولا يشربُ إلا ما لا بد له منه ، غير أنه إذا كان في غداةِ كلِّ جُمُعَة حمل معه مِنديلا فيه جَرْدُقَتَانِ[7] ، وقطعُ لحمِ سِكْبَاجٍ مُبَرَّدٍ[8] ، وقطعُ جبنٍ ، وزيتوناتٌ ، وصرةٌ فيها مِلح ، وأخرى فيها أشنانٌ[9] ، وأربعُ بيْضاتٍ ليس منها بُدّ ، ومعه خِلالٌ[10] ، ومضى وحدَه ، حتى يدخلَ بعضَ بساتين الكَرْخ[11] ، وينظرَ موضعا تحتَ شجرة ، وسَط خُضرةٍ وعلى ماءٍ جارٍ • فإذا وجد ذلك جلس ، وبسط بين يديه المنديلَ ، وأكلَ من هذا مرّة ومن هذا مرة •فإن وجد قَيِّمَ[12] ذلك البستان رمى إليه بدِرْهم ، ثم قال : اشْتَرِ لي بهذا ،أو أَعْطِني بهذا رُطبا — إن كان في زمان الرُّطب — أو عنبا — إن كان في زمان العنب — ويقول له : ايّاك اياك أن تحابِيَنِي[13]

---

(١) الربض : ماوى الدواب ، والربض : المكان الكثير الشجر ، والمراد موضع من مواضع بغداد .

(٢) الشاذروان : كلمة فارسية معناها السد او خزان المياه .

(٣) مصححا : بريئا من العيوب ، وهو ما شرحه في الجملة التالية .

(٤) الرشا : اعطاء الرشوة او قبولها .

(٥) الحفي : اللطيف الرقيق .

(٦) الدانق : عملة قديمة صغيرة (سدس درهم) : المبالغة في التضييق في النفقة وتقصي الحساب .

(٧) الجردقة : الرغيف الغليظ ، والكلمة معربة عن الفارسية .

(٨) السكباج : مرق يعمل من اللحم والخل ، والكلمة معربة عن الفارسية .

(٩) الاشنان : مادة نباتية عطرية بيضاء ، تغسل بها اليدان .

(١٠) الخلال : اعواد نبات الخلة ، وهي تستعمل لتنقية الاسنان .

(١١) الكرخ ضاحية من ضواحي بغداد .

(١٢) القيم : القائم على شان الشيء وهو من نسميه المشرف او المدير .

(١٣) حاباه : اختصه ومال اليه ، وفي البيع : سامحه .

ولكنْ تَجَوّدْ لي[١٤] ، فإنك إن فعلتَ لم آكلْه ولم أعُدْ إليك • واحذر الغَبْنَ فإن المغبونَ لا محمودٌ ولا مأجور[١٥] • فإن أتاه به أكلَ كلَّ شيءٍ معه ، وكلَّ شيء أُتِيَ به ، ثم تخلّل وغسل يديه ، ثم تمشّى مقدارَ مائةِ خُطوةٍ • ثم يضعُ جنبَه ، فينامُ إلى وقت الجُمُعة • ثم ينتبه فيغتسل ، ويمضي إلى المسجد •

هذا كان دأبُه[١٦] كلَّ جمعة •

قال إبراهيمُ :

فبينما هو يوما من أيامه يأكل في بعض المواضع ، إذ مرَّ به رجلٌ فسلم عليه ، فردّ السلامَ ثم قال: هَلُمَّ[١٧] عافاكَ الله • فلما نظر إلى الرجل قد انثنى راجعا ، يريدُ أن يَطْفُرَ[١٨] الجدولَ أو يعبرَ النهرَ ، قال له : مكانكَ[١٩] ، فإن العجلةَ من عمل الشيطان • فوقف الرجلُ ، فأقبل عليه الخراسانيّ وقال : تريدُ ماذا ؟ قال : أريدُ أن أتغذّى • فقال : ولمَ ذاكَ ؟ وكيف طَمِعْتَ في هذا ؟ ومَنْ أباحَ لك مالي ؟ قال الرجلُ : أَوَ لَيْسَ قد دعوتني ؟ قال : ويلَـكَ لو ظننتُ أنك هكـذا أحمـقُ مـا رَدَدْتُ عليكَ السلام • الآيينُ[٢٠] فيما نحن فيه أن تكونَ ، إذا كنتُ أنا الجالسَ وأنت المارَّ ، أن تبدأَ أنت فتُسلِّمَ ، فأقول أنا حينئذ مُجيبًا لك : وعليكم السلام • فإن كنتُ لا آكلا شيئا سكتُّ أنا وسكتَّ أنت ، ومضيتَ أنت وقعدتُ أنا على حالي • وإن كنتُ آكلُ فها هنا آيين آخرُ ، وهو أن أبدأَ أنا فأقول : هَلُمَّ ، وتجيب أنت فتقولُ : هنيئا • فيكونُ كلامٌ بكلامٍ ، فأما كلامٌ بفِعالٍ[٢١] وقولٌ بأكل فهذا ليس من الإنصاف ، وهذا يُخرج علينا

---

(١٤) اختر لي الاجود والاحسن .

(١٥) هذا مثل كان يجري على السنة العامة .

(١٦) الداب : العادة والشان .

(١٧) هلم : كلمة زعاء ، أي تعال ، وهي من اسماء الافعال .

(١٨) يطفـر : يقفـز .

(١٩) مكانك في هذا السياق : اسم فعل امر منصوب ، والمراد : الزم مكانك .

(٢٠) الايين : الوجه المعتاد المناسب في هذا المقام ، معربة .

(٢١) الفعال — بفتح الفاء — الكرم والعمل الحميد .

فضلا كبيرا .

قال : فَوَرَدَ على الرجل شيءٌ لم يكنْ في حِسابه .

فشُهِرَ بذلك في تلك الناحية ، وقيل له : قد أُعفينا من السلام ومن تَكَلُّفِ الرد . قال : ما بي إلى ذلك حاجة ، إنما هو أن أُعفِيَ أنا نفسي من « هَلُمَّ » ، وقد استقامَ الأمرُ[22] » .

هذه صورة قلمية للبخيل ، يتوافر لها صدق التحليل وذكاء الملاحظة وقوة الاقناع وطرافة الاسلوب ، فهي — على ايجازها — عمل فني كامل ، حقق اهم خصائص فن القصة القصيرة قبــل وجوده بقرون عديدة . اما صدق التحليل المرتكز على ذكاء الملاحظة والقدرة على استبطان الشخصية معا فنجده في ردود فعل الرجل ، وطريقته في الكلام وانتقاء الالفاظ . واول ملامح البخيل النفسية انه حريص على الدقة في معاملاته يكره المجاملــة والمحاباة لصالحه حتى لا تستعمل يوما لصالح غيره فتكون سلاحا ضده ، ولهذا يحذر قيم البستان من أن يحابيه او يغبنه ، وكل ما يبغيه هو حقــه وحسب ، واذا اصر القيم على اكرامه فليكن في مستوى البضاعة وليس أكثر ، ومن طباع البخيل انه لا يضايقه ان يشتهر بالبخل ، بل لعله يشعر بسرور خفي لذلك ، لان هذه الشهرة تدفع عنــه الطامعين ، وتكفيه مشقة التحايل عليهم ، وهذا ما يدل عليه ختام الحكاية ، فحين عرض به في ان احدا لن يلقي عليه السلام بعد هذه الحادثة ، نجده لا يغضب ولا يحاول نفي ما كان منه ، وانما يقول في بساطة من استراح من المطاردة : لا داعي لهذا كله ، القوا علي السلام ما شئتم ، فسأرد ، ولكــن لن اقول : تفضلوا !! وحين يتأهب الرجل ليقفز الجدول فان صاحبنا يصاب بفزع حقيقي ، ويجبه الرجل بثلاث جمل كل واحدة منها كافية لتجميده في مكانه !!

وتأتي قوة الاقناع من الجو الواقعي الذي سيقت فيه هذه الحكاية ، ومنذ بدايتها فان الجاحظ يحرص على ذكر الراوية باسمه ونسبته ، وقد يكون هذا تأثيرا جاء من ثقافة العصر ذات الطابع الشفاهي في بداية مرحلة التدوين ، كما كان الامر في الاحاديث النبوية ، ولكنه يشعرنا اننا ازاء حادثة قد وقعت بالفعل امام شاهد عيان هو الراوية . وتأتي قوة الاقناع ايضا من العبارات والنعوت المتزنة التي وصف بهــا البخل ، ووصف بها هذا البخيل ، فهي صفات غير منفرة ، ان لم تكن محبوبة او بعضها على الاقل ، فالرجل مصحح ، بعيد عن الفساد والرشا والحكم بالهوى !! فالبعد عــن المبالغة في الاوصاف ينفي عن الشخصية المظهر الكاريكاتوري الذي يتعمد

(٢٢) معنى العبارة : انني ساكون مغلوبا اذا تمت المقايضة على هذا النحو .

تجسيد عيوبها والمبالغة فيها ، ويقترب من الواقعية التي هي أقدر على الاقناع . ويستمر هذا الجو الواقعي في العبارات التي وصفت بها الرحلة الاسبوعية التي يقوم بها صاحبنا ، ويحشد في الغداء كل ما تشتهيه نفسه ، ويعتبر هذه الوجبة ــ وهذا مفهوم ضمنا ــ تعويضا كافيا عن حرمان اسبوع كامل اتسم بالتضييق والتدنيق ، ففي وصف هذه الرحلة نجد حرص الجاحظ على ذكر التفاصيل المادية واسماء الاطعمة واحدا بعد آخر ، ومقاديرها وكيفيتها وكأنه يتلذذ بالوقوف عند كل منها .

ونأتي الى الاسلوب في هذه الحكاية وهو اسلوب الجاحظ برشاقته وسخريته وجمله القصيرة البعيدة عن التكلف . ومن الناحية الفنية لاسلوب هذه الحكاية نجدها تحقق في شكلها الفني تقدما واضحا عن الاسلوب التقليدي لقص الحكايات ، وتقترب من الشكل الفني للقصة القصيرة . انها تبدأ برسم الملامح المميزة لهذه الشخصية من الناحية النفسية ، ثم تمضي الى خطوة اكثر تحديدا وتأكيدا لهذا المنحى النفسي ، وذلك بوصف الرحلة الاسبوعية لتناول وجبة عزيزة بمنأى عن الناس ، ثم تمضي الحكاية خطوة اخرى اكثر تحديدا من سابقتها وتأكيدا لكل ما عرفنا من صفات الشخص وذلك بوضعه في موقف ومراقبة سلوكه فيه ، وبذلك بلغ العمل الفني ذروته ، وبرهن على صدقه بطريقة مشوقة .

وليس في لغة هذه الحكاية عبارات زائدة ، بل الامر على العكس ، لقد حذف الجاحظ كافة التفاصيل التي يمكن أن تعرف من السياق ، فمثلا حين نقرأ : « قال : هلم عافاك الله . فلما نظر الى الرجل قد انثنى راجعا » ، نفهم ان الرجل حين سمع الدعوة الى الطعام استجاب لها ، وانه رجع ليشارك في الطعام وهنا رآه صاحبنا ، ولكن الجاحظ الغى كل ما يفهم ضمنا ليتحقق الاحكام والتماسك لحكايته . وليس الايجاز هدفا في ذاته ، فان الجاحظ لم يبخل بالتفاصيل والاستطراد حين يكون ذلك مطلوبا لاشاعة جو من الواقعية والاقناع ، فهو يروي عن صاحبنا انه قال لقيم البستان : « اشتر لي بهذا او اعطني بهذا » ، ومعنى العبارتين واحد ، ولكن الجاحظ يريد ان يوحي لنا بدقة النقل وأمانة التعبير .

المقامة

هي عبارة عن حكاية قصيرة ، قد تكون في صفحتين أو اكثر ، تعتمد على المغامرة ، وتنتهي عادة بمفاجأة غير متوقعة يقوم بها شخص ذكي اديب ، أو شاعر لبيب ، يحسن التخفي ونصب الشراك والتقليد والمخادعة والتلون ، فيستطيع ان يلبس لكل حال لبوسها ، ويمرق عبر المآزق ، وهدفه النهائي ان ينال اعجاب الناس ، ويفوز بدراهمهم

وطعامهم . فالحكاية هي القالب العام لفن المقامة ، الذي سمي بهذا الاسم لانها تروي في مجلس واحد ، من راوية يقوم بين يدي الجالسين حاكيا لهم . ولكنها تختلف عن الحكاية — كما عرفناها — في انها تشتمل على الحوار ، وربما الجدل والمناظرة ، وتقتبس الشعر او يضعه المؤلف نفسه ، ولغتها مسجوعة دائما او غالبا ، وفيها محسنات لفظية كثيرة . وللمقامة راوية ، هو غير بطلها . واشهر كتابها بديع الزمان الهمذاني (توفي ٣٩٨ هـ) وراوية مقاماته عيسى بن هشام ، وينافسه في الشهرة ويتفوق عليه من الناحية الفنية الحريري (توفي ٥١٦ هـ) وراوية مقاماته الحارث بن هشام . اما بطل اكثر مقامات الهمذاني فهو ابو الفتح الاسكندري ، وبطل مقامات الحريري هو ابو زيد السروجي .

والمقامات تستطيع ان تعلمنا الكثير من الاستعمالات اللغوية ، فهي معرض الفاظ ، ولكنها الى جانب ذلك تمثل ادب الطبقة الوسطى في العصور الاسلامية التي كان الشعر فيها مشغولا بالسلاطين ومن حولهم من الطبقة العليا ، وفي المقامة هذا الجو الواقعي الذي نحسه في تصويرها لاهل الكدية والبائسين الضائعين ، وما يعانون من شقاء في كسب العيش .

وفن المقامة لم يتوقف الى اليوم ، ومن الباحثين من يراه الاساس الحق لنشأة فن الرواية العربية والقصص القصيرة العربية ، وفي العصر الحديث كتب ناصيف اليازجي « مجمع البحرين » وكتب محمد المويلحي « حديث عيسى بن هشام » وهي أجود المقامات الحديثة واكثرها ذيوعا ، وكتب الشاعر حافظ ابراهيم « ليالي سطيح » ، وكتب محمد لطفي جمعة « ليالي الروح الحائر » . وفي ايامنا هذه لا تزال المقامات تقلد بهدف النقد الاجتماعي الساخر ، كما نجدها عند بعض كتاب الصحافة . ونستطيع الآن ان نقرأ احدى مقامات الهمذاني ، باعتباره مؤسس هذا الشكل الفني من اشكال الحكاية ، وسنجد في هذه المقامة اهم الخصائص التي سبق ان اشرنا اليها .

المقامة المَضِيرِيّة

حدثنا عيسى بنُ هشامٍ قال : كنت بالبَصرة ، ومعي أبو الفتح الإسكندريُّ ، رجلُ الفصاحةِ يدعوها فتجيبُه ، والبلاغةِ يأمرُها فتطيعُه ، وحضرنا معه دعوةَ بعضِ التجار فقُدِّمت إلينا مَضِيرَةٌ[1] تثني على الحضارة ، وتترجرج في الغضارة[2] ، وتُؤذن بالسلامة ، وتَشهد لمعاويةَ ، رحمَهُ اللهُ ، بالإمامة ، في قصعةٍ يزلُّ عنها الطرفُ ، ويموجُ فيها الظَّرف ، فلما أخذت من الخُوانِ[3] مكانَها ومن القلوب أوطانَها ، قام أبو الفتح الاسكندري يلعنُها وصاحبَها ، ويمقتُها وآكلَها ، ويثلبُها[4] وطابخَها ، وظنناه يمزح ، فإذا الأمرُ بالضّدّ ، وإذا المزاح عينُ الجِد ، وتَنَحّى عن الخُوان ، وترك مساعدةَ الإخوانِ ، ورفعناها فارتفعت معها القلوبُ ، وسافرت خلفها العيونُ ، وتحلَّبَتْ[5] لها الأفواهُ وتَلَمَّظَتْ لها الشفاهُ ، واتّقدت الأكبادُ ، ومضى في إثْرِها الفؤادُ ، ولكنا ساعدناه على هجرها ، وسألناه عن أمرها • فقال : قصتي معها أطولُ من مصيبتي فيها ، ولو حدثتُكم بها لم آمَنِ المَقْتَ وإضاعةَ الوقتِ ، قلنا هاتِ •

قال : دعاني بعض التجار إلى مَضِيرة وأنا ببغداد ، ولَزِمَني ملازمةَ الغريم ، والكلبِ لأصحابِ الرَّقيم[6] ، الى أن أجبتُه إليها وقمنا ، فجعل طولَ الطريق يُثني على زوجته ، ويُفَدِّيها بمُهجته ، ويصفُ حِذْقَهَا في صنعتها ، وتأنّقها في طبخها • ويقول : يا مولاي ، لو رأيتَها والخِرْقَةُ في وسَطها ، وهي تدور في الدار ، من التنّور ، الى القُدُور ، ومن القدور الى التَّنُّور ، تنفثُ بفيها النار ، وتدق بيديها الأَبْزَار • ولو رأيتَ الدخان وقد غَبَّرَ في ذلك الوجهِ الجميل ، وأثّرَ في ذلك الخدّ

---

١ — المضيرة : لحم يطبخ بلبن . ٢ — الغضارة : لفظة من اصل فارسي تعني القصعة الكبيرة . ٣ — الخوان : المائدة . ٤ — يثلبها : يعيبها . ٥ — تحلبت الافواه : سال لعابها
٦ — اصحاب الرقيم : اهل الكهف . وكلبهم مشهور .

الصقيل ، لرأيتَ منظرا تَحارُ فيه العيون . وأنا أعشَقُها لأنها تعشَقُني . ومن سعادة المرء أن يُرزَقَ المساعدةَ من حليلته ، وأن يَسعدَ بظعينته ، ولا سيما إذا كانت من طينته . وهي ابنة عمي لَحّاً[1] . طينتُها طينتي ، ومدينتُها مدينتي ، وعمومتُها عمومتي ، وأَرومتُها أَرُومَتي[2] . لكنها أوسعُ مني خُلُقاً وأحسنُ خَلْقاً . وَصَدَعَني بصفات زوجته ، حتى انتهينا إلى مَحلّته ، ثم قال : يا مولاي ، ترى هذه المَحَلّةَ ، هي أشرفُ محالّ بغداد يتنافس الأخيار في نزولها ، ويتغايرُ[3] الكبارُ في حلولها . ثم لا يسكنها غيرُ التجار . وإنما المرءُ بالجار . وداري في السِّطّةِ[4] من قلادتها ، والنقطة من دائرتها . كم تقدر يا مولاي أُنفِقَ على كل دار منها ؟ قُلْهُ تخمينا ، إن لم تعرفْه يقينا . قلت : الكثير . فقال : يا سبحانَ الله ما أكبرَ هذا الغلط ، تقولُ الكثيرَ فقط ! وتنفس الصُّعَداء ، وقال سبحان من يعلمُ الأشياء .

وانتهينا إلى باب داره ، فقال : هذه داري كم تقدّرُ يا مولاي أَنفقْتُ على هذه الطاقة ؟ أنفقت والله عليها فوق الطاقة ، ووراء الفاقة ، كيف ترى صنْعَتَها وشكلَها ؟ أرأيت بالله مثلَها ! أنظر إلى دقائقِ الصنعةِ فيها وتأمل حُسْنَ تعريجها[5] فكأنما خُطَّ بالبِرْكار . وانظر إلى حِذْقِ النجار في صنعةِ هذا الباب . اتخذه مِنْ كَمْ ؟ قل : ومن أين أَعْلَمْ . هو ساجٌ[6] من قطعة واحدة لا مَأْروضٌ[7] ولا عفِن . إذا حُرِّكَ أَنَّ ، وإذا نُقِرَ طَنَّ . من اتخذه يا سيدي ؟ اتخذه أبو اسحقَ بنُ محمدٍ البصريُّ ، وهو واللهِ ، رجلٌ نظيفُ الأثواب ، بصيرٌ بصنعةِ الأبواب ، خفيفُ اليد في العمل ، لله دَرُّ ذلكَ الرجل ! بحياتي لا استعنْتَ إلاّ بِهِ علَى مِثْلِه .

وهذه الحلْقَةُ تراها ؟ اشتريْتُها في سوق الطرائف من عِمرانَ الطرائفيِّ بثلاثةِ دنانيرَ مُعِزِّيَّةٍ وكم فيها يا سيدي من الشَّبَهِ ؟ فيها ستةُ

---

١ — أي لاصقة النسب . ٢ — الارومة : الاصل . ٣ — أي يغار بعضهم من بعض .
٤ — السطة : الوسط . ٥ — عرج البناء : ميله . ٦ — الساج : شجر عظيم صلب الخشب . ٧ — الذي اكلته الارضة .

أرطالٍ ، وهي تدور بلَوْلَبٍ في الباب . بالله دَوِّرْها ، ثم انقُرْها وأبْصِرْها ، وبحياتي عليكَ لا اشتريْتَ الحلَقَ إلاّ منه فليس يبيعُ إلاّ الأعلاقَ[1] .

ثم قُرِعَ البابُ ودخلْنا الدهليزَ وقال ، عَمَّرَكِ اللهُ يا دار ، ولا خَرَّبَكَ يا جِدار ، فما أمتَنَ حيطانَكَ وأوثقَ بُنيانَك . وأقوى أساسَك ! تأمَّلْ بالله معارجَها وتبيَّنْ دواخلَها وخوارجَها ،وَسَلْني : كيف حَصَّلْتَها ، وكمْ مِن حيلةٍ احتلتَها ، حتى عقدْتَها ؟ كان لي جارٌ يُكنَّى أبا سليمانَ يسكن هذه المَحَلة وله من المال ما لا يسعه الخَزْنُ ، ومن الصامتِ[2] ما لا يحصره الوزْنُ . مات رحمه الله وخَلَّفَ خَلَفًا أتلفه بين الخمر والزمر ، ومزّقَهُ بين النَّرْد والقَمْرِ ، وأشفقْتُ[3] أن يسوقَهُ قائدُ الاضطرار ، الى بيع الدارِ فيبيعَها في أثناء الضَّجَر ، أو يجعلَها عُرضةً للخطر . ثم أراها ، وقد فاتني شِراها ، فأتقطّعُ عليها حسراتٍ ، إلى يوم الممات . فعمدْتُ إلى أثواب لا تَنِضُّ[4] تجارتُها ، فحملتُها إليه وعرضتُها عليه ، وساومته على أنْ يشتريَها نَسِيَّةً[5] والمُدْبِرُ[6] يحسَبُ النَّسِيَّةَ عَطِيَّةً ، والمتخلِّف يعقدُها هدية ، وسألتُه وثيقةً بأصل المال ففعل وعَقَدَها لي ، ثم تغافلْتُ عن اقتضائه حتى كادت حاشِيَةُ حاله تَرِقُّ فأتيتُه فاقتضيْتُه ، واستمْهَلَني فأنْظَرْتُهُ ، والتمس غيرَها من الثيابِ فأحضرْتُه ، وسألته أن يجعلَ دارَهُ رَهينَةً لَدَيَّ ، ووثيقةً في يَدَيّ ، ففعلَ . ثم دَرَّجْتُهُ بالمعاملات إلى بيعها حتى حَصَلَتْ لي بجدٍّ صاعدٍ ، وبختٍ مُساعدٍ ، وقوةِ ساعدٍ ، ورُبَّ سَاعٍ لِقَاعِدٍ . وأنا بحمد الله مجْدودٌ[7] في مثل هذه الأحوال محمود، وحسبُكَ يا مولاي ، أني كنتُ منذ ليالٍ نائما في البيت مع مَنْ فيه إذْ قُرِعَ علينا البابِ ، فقلت : مَن الطارق ! فإذا امرأةٌ معها عِقدُ لآل ، في جِلدَةِ ماءٍ وَرِقَةِ آل ، تَعرضُهُ للبيع فأخذتُهُ منها إخْذَةَ خَلْس ، واشتريتُه بثمن بَخْس ، وسيكون له نفعٌ ظاهر ، وربحٌ وافر ، بعون الله

---

١ — الاشياء النفسية . ٢ — الصامت من المال : الذهب والفضة . ٣ اشفقت : خفت .
٤ — كاسدة : غير نافقة . ٥ — النسية : البيع بثمن مؤجل . ٦ — المزبر : الذي ضاقت حاله . ٧ — مجدود : محظوظ .

وَدَوْلَتِك ، وإنما حدثتُكَ بهذا الحديثِ لتعلمَ سعادةَ جَدِّي في التجارة ، والسعادةُ تُنْبِطُ[1] الماءَ من الحجارة ، الله أكبر ! لا يُنْبئكَ أصدقُ مِن نفسِك ، ولا أقربَ من أمسِك . اشتريْتُ هذا الحصيرَ في المناداة ، وقد أُخرجَ من دور آل الفُرات ، وقْتَ المُصادرات وَزَمَنَ الغارات . وكنتُ أَطلبُ مثلَه منذُ الزّمنِ الأطْوَل فلا أجد . والدهر حُبْلى ليس يُدرَي ما يَلِد ، ثم اتّفَقَ أني حضرتُ بابَ الطّاق ، وهـذا يعرض في الاسواق . فوزنت فيه كذا وكذا دينارا . تأمَّلْ بالله دقتَه ولينَه ، وصنعتَه ولوْنَه . فهو عظيم القَدر . لا يقعُ مثلُهُ إلاّ في النّدْرِ . وإن كنتَ سمعتَ بأبى عِمران الحَصيريِّ فهو عملُه ، وله ابنٌ يخلفُهُ الآن في حانوته لا يوجد أُعلاقُ الحُصُرِ إلاّ عنده . فبحياتي لا اشتريت الحصر إلاّ من دكانه ، فالمؤمن ناصح لإخوانه لا سيّما من تَحَرَّمَ بِخُوانِه .

ونَعودُ إلى حديث المَضِيرة ، فقد حان وقتُ الظهيرة : يا غلامُ ، الطّسْتَ والماءَ ، فقلت اللهُ أكبرُ ربّما قَرُبَ الفَرَجُ ، وسَهُلَ المَخْرج ، وتقدم الغلام ،فقال : ترى هذا الغلامَ ؟ إنه روميُّ الأصلِ عراقيُّ النشْءِ، تقدمْ يا غلامُ واحسِرْ عن رأسِك ، وشمِّرْ عن ساقِك ، وانْضُ[2] عن ذِراعِك ، وافترّ عن أسنانِك ، وأَقبِلْ وأَدْبِرْ ، ففعل الغلامُ ذلك وقال التاجر : بالله مَن اشتراه ؟ اشتراه واللهِ أبو العباس ، من النّخّاس . ضَع الطستَ ، وهاتِ الإبريقَ ! فوضعَه الغلامُ وأخذَه التاجرُ وقلّبَه وأدار فيه النظر ، ثم نَقَرَهُ ، فقال : أنظر إلى هذا الشَّبَهِ[3] كأنه جَذْوَةُ اللّهَبِ ، أو قطعةٌ من الذهب ، شَبَهُ الشام ، وصنعةُ العراق ، ليس من خُلقان الأعلاق[4]، قد عرف دورَ الملوك ودارها . تأمل حُسنَه وسلْني : متى اشتريتَــه ! اشتريتُه والله عامَ المجاعة ، وادّخرتُه لهذه الساعة . يا غلامُ ، الإبريقَ ، فقدّمَه ، وأخذَه التاجرُ فقلّبَه ، ثم قال : وأُنبوبُه منه . لا يَصلُح هذا الإبريقُ إلاّ لهذا الطّسْتِ ، ولا يَصلح هذا الطستُ إلاّ مع هذا الدَّسْتِ ،

---

١ ـ تنبط : تستخرج . ٢ ـ نضا الثوب عنه : نزعه وخلعه . ٣ ـ الشبه : النحاس الاصفر والبرونز . ٤ ـ خلقان الاعلاق : ما بلي منها .

ولا يَحْسُنُ هذا الدّسْتُ إلاّ في هذا البيتِ • ولا يَجْمُل هذا البيتُ إلاّ مع هذا الضيف •

أَرسِل الماءَ يا غلامُ ، فقد حان وقتُ الطعامِ ، بالله ترى هذا الماءَ ما أصفاهُ ، أزرقُ كعيْن السّنَّوْر ، وصافٍ كقضيبِ البِلَّوْر ، استُقِيَ من الفُرات واستُعمِل بعد البَيَات ، فجاء كلِسان الشمعة ، في صفاء الدمعة ، وليس الشأنُ في السّقاء[1] ، الشأنُ في الإناء ، لا يَدُلّكَ على نظافةِ أسبابه ، أصدقُ من نظافة شرابه • وهذا المِنديل ! سلْني عن قصتِه • فهو نَسْجُ جُرْجَان ، وعملُ أَرّجان ، وقع إليَّ فاشتريتُه ، فاتّخذَت امرأتي بعضَه سَراويلا ، واتّخذْتُ بعضَه مِنديلا : دخل في سراويلها عشرون ذراعا ، وانتزعْتُ من يدها هذا القَدْرَ انتزاعا ، وأسلمْتُه الى المُطرِّز حتى صنعَه كما تراه وَطرَّزَه • ثم رددتُه من السوق وخزنتُه في الصندوق • وادّخرْتُهُ للظِّراف من الأضياف ، لم تُذِلّه عَرَبُ العامةِ بأيديها ، ولا النساءُ لمآقيها ، فلكلّ عِلْقٍ يوم ، ولكلّ آلةٍ قوم •

يا غلامُ الخُوانَ ، فقد طال الزمانُ ، والقِصاعَ ، فقد طال المَصَاعُ[2] ، والطعامَ ، فقد كثُر الكلامُ ، فأتى الغلامُ بالخُوان ، وَقَلَّبَهُ التاجرُ على المكان ونقره بالبَنَان ، وعَجَمَهُ بالأسنان[3] ، وقال : عمَّرَ الله بغدادَ فما أجودَ متاعها ، وأظرفَ صناعها !

تأمّلْ بالله هذا الخُوانَ وانظر إلى عَرْضِ مَتْنه[4] ، وخِفّــة وزنـــه وصلابةِ عوده وحُسْنِ شكله ، فقلتُ : هذا الشكلُ ، فمتى الأكلُ ؟ فقال : الآنَ عجّلْ يا غلامُ الطعامَ • لكنّ الخُوانَ قوائمُه مِنْه •

قال أبو الفتح : فَجَاشَتْ نفسي وقلت : لقد بَقِيَ الخَبْزُ وآلاته ، والخُبزُ وصفاتُه ، والحِنطة من أين اشتُرِيَتْ أصلا ، وكيف اكْتُرِيَ لها حَمْلا ، وفي أيّ رَحَى طُحِنَ ، وإجّانَةٍ عُجِنَ[5] ، وأيّ تَنّورٍ سَجَر ، وخبّازٍ

---

١ – السقاء : وعاء من جلد للماء وغيره . ٢ – المصاع : المنازعة . ٣ – عجمه : عضه ليعلم صلابته من رخاوته . ٤ – متنه : أي ما ظهر منه . ٥ – الاجانة : ما يعجن فيه من الآنية .

استأجر ، وبقِيَ الحطبُ من أين احتُطِبَ ، ومتى جُلِبَ وكيف صُفِّفَ حتى جُفِّفَ ، وحُبِسَ حتى يَبِسَ • وبقِيَ الخبازُ ووصفُه ، والتلميذُ ونعتُه ، والدقيقُ ومدحُه ، والخَميرُ وشرحُه ، والملحُ وملاحتُه ، وبَقِيَتْ السَّكُرَّجاتُ[1] مَن اتّخذَها ، وكيف انْتَقَذَها[2] ، ومن عمِلها ، والخلُّ كيف انتقى عنبَه ، أو اشترى رُطبَهُ ، وكيف صُهرِجَتْ[3] مِعْصَرَتُه واستُخلِصَ لُبُّه • وكيف حُبِّبَ وكم يُساوي دَنُّهُ ، وبقِيَ البَقْلُ كيف احتيلَ له حتى قُطِف ، وفي أي مَبْقَلةٍ رُصِفَ ، وكيف تُؤُنِّقَ حتى نُظِّف ، وبقيَت المَضِيرَةُ كيف اشتُرِيَ لحمُها ، وَوُفِّيَ شحمُها ، ونُصِبَت قِدْرُها ، وأُجِّجَت نارُها ، ودُقَّت أبزارُها ، حتى أُجيدَ طبخُها وعُقِدَ مرقُها ، وهذا خَطبٌ يَطُمُّ وأمرٌ لا يتمُّ •

فقمتُ ، فقال : أينَ تريدُ ؟ فقلتُ : حاجةً أقضيها ، فقال : يا مولاي تريد كَنيفًا يُزْري بِرَبيعيِّ الأمير وخَريفيِّ الوزير • قد جُصِّصَ أعــلاه وصُهْرِجَ أسفلُه وسُطِحَ سقفُه وفُرشَتْ بالمرمر أرضُه ، يزلُّ عن حائطِه الذَّرُّ فلا يَعْلَق ، ويمشي على أرضِه الذبابُ فَيَزْلَق ، عليه بابٌ غَيْرانُه[4] من خَليطَيْ سَاجٍ وعَاجٍ ، مُزدوِجَيْن أحسنَ ازدواج ، يتمنى الضيفُ أن يأكلَ فيه • فقلتُ : كُلْ أنتَ مِنْ هذا الجِراب ، لم يكن الكَنيفُ في الحِساب •

وخرجتُ نحو البا ب، وأسرَعْتُ في الذَّهاب ، وجعلتُ أعدو وهـــو يتبعُني ويصيح : يا أبا الفتح ! المَضِيرة • وظن الصِّبْيانُ أن المضيرةَ لقبٌ لي ، فصاحوا صِياحَهُ ، فَرَمَيْتُ أحدَهُم بحجر ، من فَرْطِ الضَّجَر ، فَلَقِيَ رجلٌ الحجرَ بعِمامَتِهِ فغاص في هَامَتِه •فأخذْتُ من النِّعال بما قَدُمَ وحَدُثَ ، ومن الصفع بما طابَ وَخَبُثَ ، وحُشِرْتُ الى الحَبْسِ ، فأقمْتُ عامين في ذلك النَّحسِ ، فَنَذَرْتُ أنْ لا آكلَ مَضيرةً ما عِشْتُ • فهل أنا في ذايا آلَ همدانَ ظالِمُ ؟

---

١ ــ السكرجات : آنيــة الطعــام .   ٢ ــ انتقذها : وصـــل اليها بالشراء .
٣ ــ صهرجت : طليت بالصاروج وهو الكلس واخلاطه .   ٤ ــ غيرانه : فواصله .

قال عيسى بنُ هِشام : فَقَبِلْنا عذرَهُ ونذرْنا نُذْرَهُ ، وقلنا : قديما جَنَت المضيرة على الأحرار ، وقَدَّمَت الأراذِلَ على الأخيار .

محاولـــة نقديـــة

هذه المقامة المضيرية من اشهر مقامات الهمذاني ، لدقتها في رسم شخصية التاجر البخيل ، الذي يوارى بخله وراء ثرثرة لا تنتهي ، وقيامها على حادثة واقعية — غير نادرة اومستغربة ، وبعدها عن الاسراف في الصنعة اللفظية ، وتجنبها الكلمات المعجمية المهجورة — ما امكن — التي كثيرا ما تفسد على القارىء متعة التذوق الفني ، واكتشاف وجه الابداع في الصياغـــة والهـــدف .

ويمكن — باختصار — ان نتلمس فيها الجوانب الاتية

١ — **الشكل العام :** وقد حقق الكثير مـــن عناصر البناء الفني للقصـــة القصيرة ، فنجد الشخصية الانسانية المرسومة بعناية ، والحـــدث الممتد من أول القصة الى نهايتها ، وانتهاء هذا الحدث الى غاية يصل فيها الى قمة التأزم ، ومن ثم تأتي لحظة التنوير او الحل في الختام ، مع الحرص على التشويق الذي لا يستمده المؤلف من اختيار حوادث خارقة او مثيرة للدهشة ، وانما يستمده من غرابة النموذج وبراعة العرض ودقـــة التحليـــل .

٢ — **الشخصية الانسانية :** وفي هـــذه المقامة اكثـــر من شخص ، اولهم عيسى بن هشام،وهومجردراوية ، لا يشارك في الاحداث ، ثم ابو الفتح الاسكندري وهو العضو المستمر في كافة المقامات ، وهو دائما ذكي لبيب ، صاحب حيلة وجســـارة وبديهة لا تخيب ، ولكنه في هذه المقامة وقع ضحية لمن هو اشد منه مكرا . . . فهذا التاجر البغدادي هو البطل الحقيقي للمقامـــة المضيرية ، وقد رسمه الهمداني بعناية فائقة ، ومزج في تكوينه صفات الرجل البخيل الحريص بصفات التاجر الذي يبيع الكلام والوعود دون أن تحظى منه بشيء . لقد تورط في بذل الوعد بأكلة مضيرة دسمة ، ولكن عندما آن الوفاء حال دون ذلك ضرورة الالمام التفصيلي بتاريخ ومصدر كل ما تقع عليه العين في دار التاجر من بشر او اثاث او ادوات،وهو تاريخ يؤكد أن الاكلة الموعودة مجرد وهم جامح ، فهذا التاجر رجل الفرص السانحة ، وان لم تسنح صنعها ودبر لها بصبر ، حتى حـــول آلام الاخرين من حوله الى متع ولذائذ ، لم يجد اقل حرج في التغني بجمالها . فهذا القدر الرهيب

من الانانية وتجاهل آلام الغير سيؤدي الى نتيجته الطبيعية المتوقعة ، وهي تجاهل ضيفه الجائع ، والطـواف به في سراديب لا تنتهي من الحواريات المفتعلة ، التي يأخذ فيها التاجر دور السائل والمجيب ، دون أن يترك لضيفه مجرد فرصة لاظهار ضيقه ، مما يحمله في نهاية الامر على الفرار ، وما ترتب عليه من اشكال .

٣ ــ **عناصر البناء الفني** : الشكل العام والشخصيـة الانسانية من اهم عناصر البناء الفني ، ولذا افردناهما بالحديث ، يضاف اليهما عنصر التشويق ، فقد بدات احداث المقامة في البصرة امام اكلة مرغوبة ، تستطيع لروعتها أن تبدل العقائد والمذاهـب ، وفي حـين يتلمظ لها الجميع ، رفضها الاسكندري ، واخذنا الى بغداد ، في زمن سابق ، ليبرر لنا سر كراهيته للمضيرة ، ثم عاد بنا في النهاية الى البصرة ، وقد ابدى عذره . فالمقامة تجري في زمنين ، وتروي وتصور حادثين ، ولكنها بقيت متماسكة الى حد بعيـد .

ولا يستطيع القارىء للمقامـة المضيريـة ان يغفـل نزعتها الانسانية التي تعترف بالنقص الانساني دون ان تجعله محل ازدراء او احتقار ، بل احاطته بجو من الدهاء واللباقة والظرف ، كما ان روح السخرية والفكاهة في ختامها تؤكد هذا المنحى ، ثم كانت اللغة الواضحة ، البعيدة عن التكلف عامل تأثير واضح في تأكيد التجاوب الانفعالي العاطفي مع هـذه المقامـة .

★★★

هذه اهم الفنون الادبية التي صاحبـت البشرية منذ فجرها ، والى فترات متقدمة ، فصـورت عقائدها واحلامها وقضاياها ، ثم توقف بعضها بعد ان ادى دوره في مرحلته التاريخية ، وتطور الشكل الفني والاهداف التي يرمي اليها الاديب في بعض آخر. وتبقى فنون اخرى مستمرة منذ اقدم عصور الحضارة ، او متطورة عن تلك التي توقفت ، والنوع الاول يدخل تحته الشعر والمسرح ، اما النوع الثاني فيدخل تحته الفن القصصي بنوعيه : الرواية والقصة القصيرة .



القسم الثـاني

الشعر : النظرية والتذوق والتحليل

« الشعر اقدم تعبير جمالي رددته الانسانية، حين استطاعت ـــ لاول مرة ـــ ان تتسامى على الاستعمال النفعي للغة وتتذوق النغم وتتجاوز الواقـــع المحـــدود الى انطلاقات الخيال . فالشعر وعـــاء التجربة الانسانية والمعبر عن شعورهـــا ولا شعورها معا ، ومن ثم فليست هناك قصيدة جديدة واخرى قديمة ما دام موضوعها هـــو : الانسان »



الفصل الأول

الشعر : خصائصـــه الفنيـــة

١ ــ الشعر اقدم فنـــون القول

الشعر لغة الشعور ، (فالكلمتان من مادة واحدة هي ش ع ر) وهو المعبر عن العواطف والاحاسيس ، ولهذا كان فنا قديما يوشك أن ترتبط نشأته بنشأة الجماعات الانسانية البدائية ، وان كان ــ في تلك العصور السحيقة ــ ممتزجا بالسحر ، كمـــا كان لغة الكهان والمصلحين والفلاسفة في العصـــور المتعاقبـــة . وكتبت به الملاحم الخالدة ، وحين الف ارسطو كتابه « فن الشعـــر » فانه عني اولا الشعر المسرحي والملحمي باعتبارهمـــــا يعبران عن الجماعـــة ، ويصوران احداثا انسانية تصويرا موضوعيا يعرض القضية الواحدة من زوايا ووجهات نظر متعددة ، بخلاف الشعـــر الغنائي ــ شعر القصيدة ــ الذي يعبر عن وجدان الشاعـــر ورؤيته الذاتية ، واذا كان المسرح الشعري قد تراجع في العصر الحديث امام طغيان النثر على لغة المسرحية ، فان المسرحية الشعرية لا تزال تحتل مكانة رفيعة في كافة الآداب ، ومنها ادبنا العربي ، ومسرحيات شوقي ، وعزيز اباظه وعبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور لها الى اليوم جمهورها العريض . اما القصائد الغنائية فلها مكان الصدارة بين فنون الابداع وبخاصة عند المثقـــف العربي الـــذي ربى على تراث شعري غزير ، ممتد الى الف وخمسمائة سنة !!

٢ ــ الموهبـــــة والدراية

وليس من شك في أن الشاعر ــ اي شاعر ــ فيه جانب من الموهبة ، اي الاستعداد الفطري لقول الشعر ، وهو ما عبر عنـــه القدماء بكلمات مثل الالهام ، والزعم بأن للشعراء شياطين تلهمهم ما

يجودون به من شعر ، كما كان يعتقد شعراء العرب قديما ، او آلهة الشعر كما اعتقد الاغريق،ولكن الشعر — الى جانب الموهبة — ومثله كافة فنون الابداع — ممارسة ودراية ، اي معرفة بأصول الفن وتمرين بحفظ نماذج جيدة ، ومحاولة مجاراتها الى ان يكتشف الشاعر الناشيء ينابيعه الخاصة .

والشعر يتميز بالتكثيف ، اي تركيز المشاعر والعواطف ، وحشدها في عبارات مركبة قليلة لتحدث أثرها القوي في اثارة خيال القارىء ومشاعره ... تماما كما تكثف مائة وردة في قنينة عطر صغيرة ، فيصير الرذاذ القليل منها بمثابة روضة فواحة بالعبير ، وهكذا كلمات الشاعر ، فاننا اذا حللنا عبارات اي بيت او قصيدة لوجدناها — في مجموعها — كلمات مألوفة او معروفة ، موجودة في المعاجم ، فمن اين جاءها هذا التأثير القوي الذي لم يكن لها وهي مبعثرة في عبارات مقطعة ، او لماذا هي اشد تأثيرا مما لو شرح معناها نثرا ؟

لقد جاء هذا التأثير لكلمات الشاعر من تركيبها الخاص ، فالشاعر لا يستخدم اللغة بقدر ما يخدمها حين يضع كلماتها في سياق وعلاقات جديدة تفجر فيها طاقات من المعاني والصور لم تكن لها حين كانت معزولة في كلمات متناثرة ، او مرصوصة في جمل نثرية . فالشاعر لا ينظر الى اللغة على انها مجرد اداة توصيل لافكاره ، وانما ينظر اليها نظرة جمالية ، او على الاقل لها جانب جمالي ، يحاول ان يضع الكلمات والجمل في نسق ايقاعي منغم ، وعلاقات مجازية جديدة تجعلها ممتعة ومثيرة .

ولنقرأ معا قول ابي العلاء :

خَفِّفِ الوَطْءَ ما أظُنُّ أدِيمَ الأر
ضِ إلاّ من هذه الأجسادِ
وقبيحٌ بنا وإنْ قَدُمَ العهـ
ـدُ هوانُ الآباءِ والأجدادِ
سِرِ انِ اسْطَعْتَ في السماءِ رُوَيْدًا
لا اخْتِيالاً على رُفاتِ العبادِ

ان الاثارة الشعورية والفكرية التي تصنعها قراءة هذه الابيات في نفوسنا تحتاج الى صفحات عديدة لنحدد آفاتها وملامحها ان استطعنا ،

فكم فيها من حقائق جاءت في صورة الخيـــال ، وكم فيها من سخرية اليمة بغرور الانسان وغفلته عن حقيقته وموقعه من الكون واصله ومصـــــيره .

ويمكننا ان نعرف الشعر بانه : التعبير الجمالي الموقع ، عن تجربــة انسانية ، بلغــة تصويرية مثيرة للعاطفة . وواضح ان هذا التعريف مكون من عدة عناصر تمثل خصائص الشعر .

٣ ـ الخصائص الفنيـــة للشعـــر

فلكي يصل الشاعر الى هذا التاثير العاطفي المكثف فانه يستعين بمجموعة من الوسائــل الفنيــة .

اولها : اللغة التصويرية . فالاسلوب الفني بصفــة عامة ، وفي الشعر بخاصة ، ينبغي ان يبتعد عن التقرير ــ الذي يعني مجــرد الاخبار عن حالة او فكرة معينة ــ الى التصوير ، اي تجسيم الحالة او الفكرة في مشهد محسوس ، فنصل اليها مــن خلال المشاهــدة والتمثيل والتخيل ، وليس من خلال الاخبار والتقرير . ومثال ذلك ، فان اي شخص يستطيع ان يقول علـــى سبيل التقرير والاخبار : « لقد ذهبت الى دار محبوبتــي فوجدتها مهجــورة ، فوقفت هناك يتملكني حزن شديد » . ان مثل هذه العبارة لا تحتاج الى شاعر او اديب ، وهي ايضا عادية التركيب عديمة التاثير في وجدان المستمع او القارىء ... ولكــن .. لنقــرأ الآن هذه الابيــات من قصيدة « العودة » للدكتور ابراهيم ناجي ، وقد حول هذه اللحظة النفسية ، وهذا المعنى ذاته الى صورة فنية مجسمة ، لعب الخيال في تكوينها دورا واضحـــا :

هــــذه الكعبـــــةُ كنـــا طائفيهـَــا
والمصلـــــينَ صباحــــــا ومســــاءْ
كـــم سَجَدْنـــا وعبدْنَـــا الحُسْنَ فيهـــا
كيـــف باللـــهِ رجعْنَـــا غُرَبَـــاءْ ؟
رفـــرف القلـــبُ بجنبِـــي كالذبيـــحْ
وأنـــا أهتـــفُ يـــا قلـــبُ اتّئِـــدْ
فيجيـــبُ الدمـــعُ والماضـي الجريـــحْ
لِـمَ عُدْنَـا ؟ ليـــت أنّـــا لَـــمْ نَعُـدْ ،

لِـــمَ عُدنا ؟ أوَ لَمْ نَطْـــوِ الغَـــرَامْ
وَفَرَغْنـــا مِـــن حنـــينٍ وألَـــمْ
وَرَضِينـــَـا بِسُكُـــون وســـلامْ
وانتهيْنـــا لفـــراغٍ كالعَـــدَمْ
مَوطِـــنُ الحُسْـــنِ ثَـوَى فيـه السَّـأَمْ
وَسَـــرَتْ أنفاسُـــه فـــي جَـوِّهِ
وأنـــاخ الليـــلُ فيـــه وَجَثَـــمْ
وجـــرَتْ أشباحُـــه فـــي بَهْـــوِهِ
والبِلَـــى أبْصَرْتُـــه رَأْيَ العِيـــانْ
ويـــداهُ تنسِجـــانِ العنكبـــوتْ
صِحْتُ : يا ويحَـــكَ !! تبـــدو في مكـــانْ
كـلُّ شـيءٍ فيـه حَـيٌّ لا يمـوتْ !!
كـــلُّ شـــيءٍ مِـــن ســرورٍ وَحَـزَنْ
والليالـــي مِـــن بَهِيـــجٍ وَشَجِـــي
وانـــا أَسمـــعُ أَقـــدامَ الزمـــنْ
وخُطـــى الوَحْـــدَةِ فـــوقَ الـــدَّرَجِ

اننا ــ ازاء هذه القصيدة ــ لم ناخذ علما بخبر وجود الشاعر امام البيت المهجور والمه على ايامه الماضية ــ فهذا الاخبار ليس هو المقصود ، ولكننا تمثلنا مشهدا حيا من العلاقات والمشاعر والعواطف والحركة النفسية الداخلية للشاعر .

ونحن نظل مشدودين بعاطفية واضحة ، الى كلماته المنثالة في صور متتابعة ، تؤكد جو الاسى النبيل لمحب يقدس العواطف ويتسامى بها . وقد يبلغ تأثرنا بهذه الابيات الا نفطن لبعض الكلمات التي يمكن ان توصف بأنها غير شعرية ،مثل «أناخ» و «العنكبوت» ولكن الشاعر استعملها في سياق زاخر بالعواطف فاكتسبت روحا جديدة من السياق النغمي والعاطفي الذي صارت جزءا من تكوينه الشامل .. اي جزءا من الصورة .

وقد تكون الصورة بيانية : استعارة او تشبيها او كناية ، وقد تكون صورة فنية يرسم فيها الشاعر مشهدا حيا كالذي نراه في هذه

القصيدة ، وغني عن القول ان الصورة الفنية تنطوي على كثير من الصور البيانية ، كما في هذه القصيدة ايضا .

وثاني هذه الوسائل الفنية التي يستعين بها الشاعر على اثارة العواطف وتحريك المشاعر لدى القراء او السامعين : اللغة الموحية ، فالشاعر ينبغي ان يتجنب الكلمات الدارجة والتعبيرات الشائعة والالفاظ العلمية والمصطلحات والقضايا الذهنية والاقيسة المنطقية وما اشبه ذلك من العبارات الجافة بمعناها او تركيبها الصوتي المتنافر ، ويمضي الى تلك الكلمات القادرة بتركيبها الصوتي ومعناها الذاتي ومعناها المكتسب من السياق على استثارة ملكة التخيل فينا ، فيسارع خيالنا الى تحويل هذه المعطيات الصوتية والمعنوية الى حالة نفسية وطاقة شعورية ، هي التي ينبغي ان يتوجه اليها الشاعر اصلا . انظر مثلا في القصيدة السابقة الى اطلاق اسم « الكعبة » على بيت المحبوبة ، وما ينشر هذا اللفظ من قدسية وروحية وطهر ، وكذلك التعبير بالطواف والسجود .. بمعنى الانقياد للعاطفة . . فهذه الكلمات قادرة على ان تتجاوز المدلول الحرفي الى الايحاء .

وثالثها : الموسيقى ، اي الوزن والايقاع ، وقد تلحق بهما القافية، وهذه الخاصية من اهم خصائص الشعر ، لان الموسيقى تجعل الشعر اكثر عاطفية واقوى في اثارة الانفعال ، اذ هي وسيلة من وسائل التكثيف ، اي شحن الكلمات بقوة تصويرية ايحائية اكثر مما لو كانت غير موزونة ، فهذه المسافات الصوتية المتعاقبة في تفعيلات البيت بنظام معين ، مكون من مقاطع طويلة وقصيرة مستمرة على نسق واحد ، او مختلفة صعودا وهبوطا حسب الحالة الشعورية ، كما يرى دعاة الشعر الحر،تساعد على اثارة الانفعال ، وهي نفسها صادرة عن حالة انفعال زائد لدى الشاعر .

وقد عرف الشعر العربي ستة عشر وزنا هي التي عرفت بالبحور، وفي داخلها تنويعات عديدة في حالة اللجوء الى ما اباحه العروضيون من الوان التصرف في البحر او التفعيلة . ومع هذا تعرض الشعر العمودي (اي الملتزم لوزن البحر الشعري) كما تعرضت القافية لثورة عنيفة من دعاة ما يعرف بالشعر الحر ، الذين دعوا الى تحرير الوزن من ضرورة استكمال تفعيلات البحر ، وجعل وحدة الوزن هي التفعيلة وحدها ، دون اكراه الشاعر على تكرارها ست مرات او ثماني مرات حسب ما يقتضي البحر !!

كما راوا ان التزام قافية واحدة من اول القصيدة الى آخرها يسوق الشاعر الى وضع كلمات غير مطلوبة ، قد تنحرف بالمعنى ،

وقد تبدد العاطفة والشعور نتيجة هذه اللفظة الزائدة ، ومن هنا لجأ دعاة الشعر الحر الى تنويع القوافي مع الحرص على نوع من الانسجام الصوتي والتوافق في داخل كل مقطع او مجموعة اسطر .

ورابعها : ان تكون القصيدة في غرض واحد ، فالقصيدة المتعددة الاغراض — كبعض القصائد العربية القديمة — لا تؤدي الى شعور موحد ، وتحديد الغرض من القصيدة كأن تكون في الغزل او الوطنية أو تعبيرا عن حالة قلق واغتراب روحي ، او رثاء ... الخ يستلزم ان يحدد الشاعر العاطفة التي يريد التعبير عنها ، وينطلق خياله بحثا عن الافكار والصور القادرة على اثارتها ، ويرتب هذه الافكار ترتيبا عضويا بحيث تمضي من البداية الى النهاية متصاعدة بمشاعر القارىء مثيرة لعواطفه حتى تصل ذروة الانفعال مع آخر بيت .
ولهذا يعيب النقاد المعاصرون القصائد التي يمكن حذف بعض ابياتها او اختيار مقطع منها دون ان تفقد قيمتها الفنية ، لان هذا معناه انها لم تخضع لتصميم او تصور يهدف الى بث حالة شعورية معينة .

٤ — التجربـــة والالتـــزام

هل الشعر تعبير مباشر او صدى لما يحدث للشاعر بصفة شخصية او انه ينبغي عليه أن يتجاوز احـداث حياتـه دون ان يتهم بالكذب والتجاوز ؟ هذه قضية . اما القضية الاخرى فتتعلق بموقف الشاعر من العقائد السياسية والاجتماعية ... وهل من المحتم عليه ان يتخذ منها موقفا محددا ، وان يجند شعره للدعوة السياسية او أن من حقه ان يحلق حرا من هذا الارتبـــاط ؟

بالنسبة للأمر الأول : مفهوم صدق التجربة ، فخير الشعر والفن بصفة عامة ، ما صدر عن تجربة صادقة ، ولا يعني صدق التجربة ان موضوع القصيدة لا بد ان يكون قد حدث للشاعر بالفعل ، فاذا وصف الحرب وهولها فلا بد ان يكون قد حارب ، واذا تحدث عـن الموت او الخيانة فينبغي ان يكون قد جرب ذلك ، ان هذا مستحيل بالطبع ، ولا يستطيع الشاعر ان يلـزم حدود ممارساته الحياتية ، فصدق التجربة يتجاوز الممارسة الفعلية الى التأمل والملاحظة ، وما وصل اليه الشاعر بطريق القراءة او ما حكاه له الآخرون ، وقد يعبر الشاعر عن حرمانه فيبدع في تصوير اشواقـه واحلامه كأن تكون حياته شقية ويصور السعادة مثلا .. بل انه قد يغادر الواقع برمته ويهبـط باحلامه في ارض خيالية يحقـق فيها امانيه ويجرب افكاره ومثله ، كما فعل اصحاب المدن الفاضلة ، فهذه المدن الخيالية التي حققوا فيها مثاليتهم وحلمهم تجاه المستقبـل الانساني ليست دليـل

كذبهم بقدر ما هي معبرة عن اصدق عواطفهم . واذن فان الصدق الفني ليس مطابقا لمعنى الصدق كقيمة خلقية ، اي لا يقول الا ما شاهده بنفسه ، وانما معناه ان الشاعر — والاديب بصفة عامة — استطاع ان يتمثل الحالة بنوع من التأمل والتركيز ، وانه استطاع تصويرها بطريقة جيدة ، وبذلك كانت مؤثرة في الاخرين .

الثاني : الشاعر والالتزام : ويعني المنادون بالتزام الشاعر انه من الضروري ان يأخذ الشاعر موقفا واضحا من القضايا الاجتماعية والسياسية التي تسود العصر ، فلا يجوز ان يدير ظهره للاستعمار او ان يجهل او يتجاهل نضال المكافحين من اجل المساواة او كرامة العيش لكي يكتب قصيدة يصف فيها زهرة وحيدة على حافة غدير مثلا ، او يحدثنا عن شغفه باحدى الحسناوات .. فالشاعر — في راي هذا الفريق — لا يختلف عن اي اديب يشكل ادبه في قالب آخر كالقصة او المسرحية ، وينبغي عليه ان يوجه موهبته لخدمة مجتمعه بالمشاركة في حشد طاقاته واثارة وعيه ليزداد تقدما وفاعلية .

وهناك فريق آخر يعفي الشعر من هذا الالتزام السياسي الاجتماعي ، اذ يربط بين الشعر والرسم والموسيقى ، اي ان الشعر فن جميل ، غايته اثارة العواطف وارضاء الحاسة الجمالية ، فكما نقبل من الرسام ان يصور لنا زهرة تداعبها نحلة ، ونعجب بهذا الرسم دون ان نتساءل : ماذا يريد الرسام بذلك ، ولماذا لم يرسم لنا عاملا او فلاحا او جنديا من الطبقة الكادحة ، فكذلك يحق للشاعر أن يصور المشهد نفسه في قصيدة دون أن نقول : ولماذا لا يكتب قصيدة يهاجم فيها الاستعمار مثلا ؟

واذا لم يكن من حقنا ان نملي على القارىء موقفا معينا من القول بالتزام الشاعر بقضايا المجتمع والسياسة او عدم التزامه ، فمن وجه احق ، لا نجد مبررا لاكراه الشاعر على قسر موهبته الفنية ، فالاكثر اهمية — في رأينا — أن يكون صادقا متمكنا قديرا ، واذا كانت المشاركة في قضايا المجتمع والسياسة ضرورية ، فان ترقية الذوق وتنمية الحاسة الجمالية واشباع الروح بالنغم والشعور ليس اقل ضرورة من الناحية الانسانية الخالصة ، ومن ناحية تقدم الجماعة وازدهارها ايضا ، واذا كان امر الالتزام او عدمه سيجري في اطار تقديم الاهم على المهم — ولا يدعي القائلون بالالتزام اكثر من ذلك — فان درجة الاهمية سترتبط وتتغير مع ظروف كل مجتمع وطبيعة المرحلة التي يجتازها ، وتبقى ملكة التذوق الجمالي بحاجة الى ما يغذيها ويوجهها وينميها ... في كل العصور .



الفصل الثاني

قــراءة في الشــعر

بعد الالمامة السريعة بالاصول الفنية للشعــر ، سيكون من المفيد والمهم ان نقرا بعض القصائد ، اخترناهــا لشعراء متباعدين زمانا ومكانا وغاية واسلوبا ، لكن القاسم المشترك بينهم انهم شعراء ، فيهم الموهبة الطبيعية لقول الشعر ، وتحققت لهم القدرة الفنية القائمة على السيطرة على اسرار صناعــة الشعر . وبهــذا بلغوا غايتهم وهي اثارة الوجدان والفكر حتى وان اختلفت موضوعات قصائدهم ، اذ يكفي ان ينفذ الشاعر ببصيرته الفنية وقدرته المستشفة الى بلوغ جوهر التجربة الانسانية سواء كانت تجربة وصفية خارجية ، او نفسية داخلية ، ذات طابع مباشر ، او صوفي رمزي ، من الشعر العمودي التقليدي ، او من الشعر الحر القائم على الارتكاز في الايقاع وتنوع القافية ... وبعد هذه القراءة سيتأكد لنا انه ليس هناك شاعر قديــم وآخر حديــث ، وليس هناك قصيدة قديمة نتعصب لها او عليها ، وقصيدة حديثة نتعصب لها او عليها ، وانما هناك شاعر صادق متمرس ، وشاعر لايستحق هذا الوصف ، وقصيدة جيدة قادرة على اثارة دهشتنا وتحريك مشاعرنا ، وقصيدة باردة او مضطربة لا تستحق هذا الوصف ، بصرف النظر عن الشاعر ، وعن العصر .

ان الشعر ليس اكتشافا ماديا يترتب على سوابق واقعية ، في مجال الماديات لا بد ان يخترع « المحرك » قبل اختراع الطائرة ، دون العكس ، ولا بد من اكتشاف الوقود الجاف قبل اطلاق الصواريخ الى الفضاء .. مثلا هذا في مجال الماديات . اما و « الانسان » هو الموضوع ، فليس للعصر معنى حتمي في تفضيل شاعر او قصيدة .. انه الصدق ، والمقدرة الفنية .. لا غــــير .

القصيدة الأولى

كَعْبُ بنُ زُهَيْر ومأساةُ الزّمن

١ — حنين وذكرى

١ أَمِنْ أُمِّ شَدّادٍ رُسُومُ المنازِلِ
توهّمْتُها مِن بَعْدِ سافٍ وَوابِلِ

٢ وبعدَ ليالٍ قد خَلَوْنَ وأشهُرٍ
على إثْرِ حَوْلٍ قد تَجَرَّمَ كامِلِ

٣ أرى أمّ شدّادٍ بها شِبْهَ ظَبْيَةٍ
تُطيفُ بِمَكْحولِ المدامِعِ خاذِلِ

٤ أَغَنَّ غَضِيضِ الطَّرْفِ رَخْصٍ ظلوفُهُ
تَرودُ بِمُعْتَمٍّ من الرملِ هائِلِ

٥ وَتَرْنُو بعَيْنَيْ نعجةٍ أمِّ فَرْقَدٍ
تظلُّ بوادي روضَةٍ وخَمَائِلِ

---

١ — السافي : ما يسفى عليها من التراب . وقال بعضهم : انما يريد : اني توهمتها من بعد ان درجت عليها الرياح بالتراب . والسافي : الريح تاتي بالتراب . والوابل : المطر الغزير . يقول : محت الريح والوبل معالمها .

٢ — تجرم : انقضى ، ومنه حول مجرم .

٣ — المدامع : مجرى الدمع . وخاذل : تخلف عن امه .

٤ — اغن : صغير في صوته غنة لم يصف صوته بعد . وغضيض الطرف : فاتر الطرف . رخص ظلوفه اي ظلوفه لينة لم تشتد ولم تقو . وترود : تذهب وتجيء ، اي ترعى من نبت رمل قد اعتم ، واعتمامه : تمامه . والهائل من الرمل : الذي لا يتماسك اذا وطىء

٥ — ترنو : تديم النظر ، والرنو : الادامة . والخمائل من الرمل : ما كان فيه شجر ونبت . والروضة : البقعة يجتمع فيها الماء تنبت البقل ، ولا تسمى روضة اذا كان بها شجر . ويقال : ارناني الى فلانة حسن وجهها اي دعاني الى ادامة النظر اليها . وكاس رنوناة اي دائمة .

٦ وتخطُـــو على بَرْدِيَّتَـــيْنِ غَذَاهُمَــا
أهاضِيـبُ رَجَّـــافِ العَشِيَّـــاتِ هَاطِـــلِ

٧ وَتَفْتَرُّ عَـــن غُـــرِّ الثنايـــا كأنّهـــا
أقـــاحٍ تَـــرَوَّى من عُـــرُوقٍ غَلَاغِـــلِ

٨ ليـــالِيَ نحتـــلُّ المَـرَاضَ وعيشُنَـــا
غَـــرِيرٌ ولا نُرْعِـــي إلـــى عَـــذْلِ عـــاذِلِ

٩ فاصبحتُ قـــد أنكـرْتُ منهـــا شمـــائِلاً
فمـــا شِئتَ من بُخْـــلٍ ومن مَنْـــعِ نائـــلِ

١٠ وما ذاكَ عن شيءٍ أكـــونُ اجترَمْتُـــهُ
ســـوى أنّ شَيْبـــاً في المفـــارِقِ شاملـــي

١١ فإن تَصْرِميني وَيـْبَ غـــيرِكِ تُصْرَمِـــي
وأُوذِنْـــتِ إِيـــذانَ الخليـــطِ المزايـــلِ

تحليـــل الأبيـــات :

هذه الابيات الاحد عشر تمثل مطلع القصيدة التي يغلب عليها طابع الوصف ، وصف الطبيعة الصحراوية في صمتها وحركتها معا ، فهذا المطلع — ظاهريا — ليس متصلا بالغرض الاساسي من القصيدة ، اذ هو مقصور على وصف امراة بعينها ، سماها الشاعر ، وسنلاحظ — مبدئيا — ان الشاعر في موقف الذكرى والحنين لهذه المرأة ، ولايامه معها ، ففي البيت الثاني ما يدل على انه فارقها الى الصحـــراء منذ اكثر من عام ، والمطلع

---

٦ — يريد ان ساقيها كالبرديتين في نعومتهما وبياضهما وصفائهما واستوائهما.والهضبة :الدفعة من المطر ، يقال : هضبت السماء . ورجاف : له صوت بالرعد . والهاطل : المطر اللين الوقع .

٧ — ويروى : « غلائل » و « غلاغل » و « دواخل » . وهو جمع لا واحد له . يقال : تغلغل فلان الى كذا اذا دخل في أمر يهتدي له غـــيره . وتفتـــر : تبسم ، يقال : ان فلانة لحسنة الفرة . وغر : بيض . وتروى اي روى الاقحوان من عروقه ، وعروقه متغلغلة في الثرى فهي تسقيه فقد اشرق . واذا كان النبت في موضع قد كمن فيه الندى كان أصفى للونه واطيب لرائحته .

٨ — ويروى : « الى قول قائل » . ويقال عيش غرير اي لا يفزع اهله . ويرعى : يستمع . والمراض : موضع .

٩ — الشمائل : الخلائق ، الواحد شمال .

١٠ — ويب : مثل ويس وويح . والخليط : كلمنشاركتهفي جوار او غيره . والمزايل : المفارق

يعطي انطباعا بأن الشاعر كان يهرب من ذكرياته بالضرب في الصحراء ، ولكنه ما لبث ان وجد نفسه ، او اوجدته نفسه امام بقايا منازلها التي عصفت بها الرياح والامطار .

في هذا الموقف المشحون بالذكرى والحنين يستحضر الشاعر صورة محبوبته ، ولهذا يعبر بالفعل « ارى » وكأنها ماثلة امامه . ومن المتوقع في مشهد كهذا ان تكون اوصافهاالجسمية والنفسية جميلة مرغوبة ، كما انه من المتوقع من شاعر صحراوي ان تكون ادواتــه التي يستعـــين بها في توضيح رؤيته الفنية مستمدة من الصحراء ، معبرة عن ابهى مشاهدها . فبالنسبة لاوصاف المحبوبة نجدها تشبه بالظبية في رشاقة قدها وحركتها ، كما تشبه عيناها بعيني النعجة — وهي هنا البقرة الوحشية — وهمــا واسعتان مكحولتان ، وتشبه ساقاها بالبرديتـــين ، ونبات البردى فيه اتساق ونعومة وبياض ، كما شبهت اسنانها بزهور الاقاح البيضاء . ولكن الشاعر لا يسوق هذه الاوصاف في صورتها التقليدية الجامدة ، انه يبث فيها الحياة والحركة ، ويضعها في اطارها النفسي المليء بحرارة العاطفة ، حتى لا تتحول محبوبته — في قصيدته — الى مجرد تمثـــال جميل !! فهي كالظبية ، ولكنها ليست اية ظبية ، انها ظبيـــة في موقـــف خاص مشحون بالعاطفة ، وفي موقع خاص فياض بالخير ، لانها ظبية لها ولد وحيد جميل لا يزال يعتمد عليها ، فهيشديدة الحنو عليه ، وهي تنزل بولدها واديــا خصبا ، فهما معا من ثمار هذا الخصب وصورة له !! ويستمر الشاعر في بث عناصر الحياة في استعاراته وتشبيهاته ، فساقاها كالبرديتين ، ومن البردى ما هو جاف وما هو ندي ، واسنانها كالاقاح ، ومن الاقاح ما هو ذابل وما هو نضير فواح ، ولهذا فان الشاعر يلجأ الى التحديد واستكمال الملامح الدالة على الحياة .

ويجمل الشاعر وصف ايامه الهنيئة معها في بيت واحد يمر سريعا ، مثلما تمر الايام السعيدة ، ليواجه تغير الحال في الابيات الثلاثة الاخيرة من هذا المقطع ، وقد نتج هذا التغير بفعل الزمن .. زحف الزمن الذي يطوي كل شيء ... ومـــن ثم لايكونامامـــه الا ان يلقي بنفسه في أحضان الام الكبـــيرة ... الصحـــراء .

والان .. ماذا سيجد عند هـــذه الام الكبيرة ؟ هـــل سيجد العزاء والسلوى ؟ . أم « سيكتشف » المصدر الحقيقي لكل ما يعاني من عذاب ؟ !

١٢ إذا ما خَليـــلٌ لمْ يَصِلْـكَ فلا تُقِـمْ
بِتَلْعَتِــهِ واعمِــدْ لآخَــرَ وَاصِــلِ

١٣ ومُسْتَهْلِـكٍ يهـــدي الضَّلولَ كأنـّـهُ
حصـيرُ صَنَـاعٍ بــيْنَ أيـدي الـرَّوَامِلِ

١٤ متى مَـا تَشأْ تَسْمَـعْ إذا ما هبْطتَـهُ
تَرَاطُــنَ سِرْبٍ مَغْــرِبَ الشمسِ نــازِلِ

١٥ رَوايَـا فِـرَاخٍ بالفَــلَاةِ تَـوَائِمٍ
تَحطّـمَ عنهــا البَيْضُ حُمْـرِ الحَوَاصِلِ

١٦ تَـوَائِمَ أشْبَـاهٍ بغـيرِ علامــةٍ
وُضِعْنَ بمجهــولٍ مــن الأرضِ خَامِــلِ

تحليــل الأبيــات

لقد اضمر الشاعر فراق محبوبته حين رأى تغيرها عليه ، وينبغي ان ننظر الى هذا الفراق على انه عملية رمزية ، وليس فراقا واقعيا ، نشأ

---

١٢ ــ التلعة : مسيل مرتفع الى بطن الوادي .

١٣ ــ المستهلك ، الطريق ، شبهه بالحصير في استوائه . والروامل : النواسج ، شبه هذا الطريق في بيانه ووضوحه بالحصير المرمول . يقال : قد رملت فلانة كذا اذا نسجته . وقوله : يهدي الضلول اي هو طريق مستقيم بعيد العهد بالسلوك . فقد درست الطرق الصغار التي كانت تحير من سلكه وبقي هو ، وذلك لقلة من يسلكه . والصناع : المرأة الحاذقة بالعمل ، والرجل صنع . وقال بعضهم : مستهلك : يهلك من سلكه لانه دارس.

١٤ ــ اذا ما هبطته : الهاء راجعة على المستهلك . والسرب : القطيع من القطا . وتراطنه : اصواته .

وقيل : السرب : القطيع من القطا وغيرها . وفي اللسان : السرب : القطيع من النساء والطير والظباء والبقر والحمر والشاء ... وقال الاصمعي : السرب مــن القطــاء ، والظباء والشاء : القطيع

١٥ ــ تحطم : تكسر : وروايا اي مستقيات الماء لفراخها . وتوائم : جمع توءم . وكل حامل علما أو ماء فهو راويــة .

ويروى : « تحطم عنها القيض » . والقيض : قشر البيض وفلقه ، ويقال : انقاضت البيضة والقارورة اذا تصدعت . وحمر الحواصل : لم ينبت عليها ريش ولا زغب .

١٦ــ ويروى : « موائل أشباه » ، يقول : بعضها يشبه بعضا . وقوله : وضعن بمجهول اي بمكان لا يعرف . والخامل : مثل المجهول .

عن حب ثم جفاء حقيقي ، فلـم يكن من طبـع المرأة العربية ان تتنكر لمن احبت ، ولم يكن من طبع الرجل العربـي ان يتخاذل ويهرب ، ويمكننا ان نعثر على « مفتـاح » هذا الفراق الرمزي في قوله في الابيات السابقة : « فان تصرميني ويب غيرك تصرمي » ويحسن ان نتأمل هنا رد الفعـل عنده ، اي كيف واجه مفارقتها له ، انـه لا يتوعدها ، بل يجعل الايعاد لغيرها ، من شخص غيره ، فيقول : ويب غيرك ، ولا يقول : ويحك او ويبك ، ويقول : انك ان تفارقيني تفارقي ـ بصيغة المجهول ـ ولا يقول : انك ان فارقتني فارقتك !! وهذا يعني ان الفراق بينهما لم يتم على المستوى الواقعي ، اي ليس نابعا من تجربة حادثة مباشرة جرت بينهما كشاعـر ومحبوبته ، وانما جرت على مستوى الرمز ، فالفراق قدر مضروب على الانسان ، يزايل الاشياء او تزايله ، لا خلود لشيء مما يحب ، فليس الماضي او الروابط العاطفية مهما عمقت شفيعا للبقاء أو دوام الحال . واذن فان الشاعر وصاحبته وقصة حبه وحياته السعيدة ثـم انتهاءه الى الوحـدة والاستسلام الى الصحراء انما يعبر في كل ذلك عن رؤية قدرية للمصير الانسانـي بوجـه عـام .

وتنسحب هذه الرؤية على الابيات القلائل التي وصف فيها طريقه في الصحراء .. ولنتأمل كيف يبدأ هذا الوصف بدعـوة صريحة الى هجر الخليل المتأبى ، والسعي نحو خليل آخر راغب في الوصل .. فالعجب ان الشاعر لم يفعل ذلك ، وانما القى بنفسـه في مسارب الصحراء ، وكأنه يلقي نفسه في احضان الطبيعة الام .. فكأنه ـ أمام عواصف القدر ولعبه بمصائر البشر ـ ذرة رمل تائهة عادت الى الكثيب لتعيش في كنفه آمنة ، ولكنه يكتشف ان التوحد والقسوة قانون شامل ، وليس خاصا بالبشر ، وليس قاصرا على المنازل الدوارس ، فها هـي ذي فراخ الفلاة البريئـة « حمر الحواصل » المليئة عاطفة وسلاما « توائم اشباه بغير علامة » ، وقد وضعت « بمجهول من الارض خامل » دون ان تجد من يحمي طفولتها البريئة !! فهل هذه الفراخ المتوحدة التي تواجه قسوة المصير امام صحراء قاحلة دون ذنب ، هي نفسها صورة هذا الشاعر الحائـر امام تصاريف الزمن وقسوة القدر ؟! وهل وجد في الصحراء جواب سؤاله الحائر فصارت له عزاء وعذابا في وقـت واحد ؟!

١٧ وخَرْقٍ يخافُ الركبُ أن يُدْلِجُوا بـــه
يَعُضّـــونَ مِـــن أهوالِـــه بالأنـــامِلِ

١٨ مَخُـــوفٍ بـــه الجِنـّـانُ ، تَعوِي ذئابـُـهُ
قطعـْــتُ بِفَتــْـــلاءِ الذّراعَـــيْنِ بَـــازِلِ

١٩ صَمُوتِ السّرَى خَرْسَـــاءَ فيها تَلَفُّـــتٌ
لِنَبــْـــأَةِ حَـــقٍّ أو لِتَشْبِيـــهِ بَاطِـــلِ

٢٠ تَظَــلُّ نُسُـــوعُ الرحْلِ بعـــدَ كَلالِهـــا
لهـــنَّ أطِيـــطٌ بـــيْنَ جَـــوْزٍ وكـــاهِلِ

٢١ رفيـــعِ المَحَـــالِ والضُّلُوعِ نَمَـــتْ بِـــهِ
قـــوائمُ عُـــوجٍ ناشِـــزَاتِ الخَصَـــائِلِ

---

١٧ ــ الخرق : المتسع من الارض . والادلاج : سير الليل كله . وانما يعضون بالانامل تلهفا من سلوكهم اياه .

١٨ ــ فتلاء الذراعين : يريد أن ذراعيها قد مالا عن زورها . واذا كانت فتلاء فقد امن أن يصيبها ناكت أو ضاغط أو حاز . والجنان : جمع جن . وتعوي ذئابه : من الجوع والهزال . وبازل : قد انتهى شبابها ، لانها تبزل في العام التاسع ، وبزولها : انفطار نابها . وليس وراء البزول سن .

وقد فسرت الفتلاء بغير ذلك ، فقال الاحول : « وفتلاء : بائنة الذراعين عن الجنب وهو أكرم لها » . وفي الاساس : « وناقة فتلاء الذراعين ، وفي ذراعيها فتل ، وهو تباعدهما عن الجنبين كانهما فتلا عنهما » .

١٩ ــ صموت : لا ترغو من ضجر السرى والتعب . والنباة : صوت خفي . وفيها تلفت ، أي هي ذكية الفؤاد روعاء مما ترى ومما لا ترى .

٢٠ ــ النسوع : الحبال ، واحدها نسع (بكسر النون) . وجوز الناقة : وسطها ، وجوز كل شيء : وسطه . والكلاكل : الاعباء . والاطيط : الصرير . والرحل يئط اذا شد بالانساع . والكاهل : ملتقى فروع الاكتاف . يقول : هي على كلالها ودأبها لا تقلق نسوعها لاجفار جنبيها واكتناز لحمها .

٢١ ــ المحال : فقار الظهر ، الواحدة محالة . وناشزات : مرتفعات . « ونمت به » رواية أبي عمرو ، وروى غير أبي عمرو : « نمت بها » اي ارتفعت . يريد أن القوائم هي الرافعة لها . والعوج : الطوال . والعوج : القوائم فيها العوج خلقة ، ويستحب ذلك في قوائم الدواب .وناشزات : مشرفات ، يعني القوائم . وواحد الخصائل خصيلة ، والخصيلة : كل عضلة او لحمة منبترة في سائر الجسد . ويـــروى : « ناشلات » والنشل : قلة لحم الفخذين والساقين .

٢٢ تُجاوِبُ أصــــداءً وحينـــًا يَرُوعُهَـــا
تَضَـــوُّرُ كَسَّابٍ علـى الركْـــبِ عائِـــلِ

٢٣ عُذَافِـــرَةٍ تخْتـــالُ بالرحْـــلِ حُـــرةٍ
تُبَـــاري قِلَاصًـــا كالنَّعَـــامِ الجَـــوافِلِ

٢٤ بِوَقْـــعٍ دَرَاكٍ غــــيرِ مـــا مُتَكَلَّـــفٍ
إذا هَبَطَـــتْ وَعْثـــًا ولا مُتَخَـــاذِلِ

٢٥ كـــأن جَرِيـــرِي ينتحــي فيـــه مِسْحَلٌ
من القُمْـــرِ بـــينَ الأنْعَمَـــيْنِ فَعــاقِلِ

٢٦ يُغَـــرِّدُ في الأرضِ الفَـــلَاةِ بعانَـــةٍ
خِمَـــاصِ البُطُـــونِ كالصِّعَـــادِ الذَّوابِـــلِ

٢٧ ونازِحَـــةٍ بالقَيْظِ عنهـــا جِحَاشُهـــا
وقـــد قَلَصَـــتْ أطْبَاؤُهـــا كالمَكَـــاحِلِ

---

٢٢ ــ يعني الناقة . ويروى : « على اتزاد » يعني الذئب . والكساب : المحترف ، وعائل : محتاج . والصدى : ذكر البوم ويروعها : يفزعها . والتضور : صوت الذئب ، وهو ان يلويه تلوية من شدة الجوع : وقيل : عائل : ذو عيال .

٢٣ ــ عذافرة : شديدة . ويروى « تختال بالردف » . حرة اي كريمة . وجوافل : ذواهب . وتختال : من الخيلاء . وتبارى : تعارض في السير . والقلاص : افتاء الابل . والجوافل : الذهاب السراع .

٢٤ ــ الوعث : كل لين الموطىء وليس بكثير الرمل جدا . يقول : تباريهن بوقع من سيرهن متدارك اي متواتر على قصد واحد لا تكلفه تكلفا ولا تحمل عليه لفضل كرمها ونجابتها . وجعلها تفعل ذلك اذا هبطت وعثا تسوخ الرجل فيه ولا تكاد تسير فتثبت فيه ولا الحافر الشديد او الخف الوقاح . وقوله : ولا متخاذل ، يقول لا تخذلها قوائمها عن دراك تلك لكثرة السير . كذا بالاصل ، ولا يخفى ما فيه من اضطراب ، على ان المراد واضح . وعبارة الاحول : « الوعث من الارض . ذات الرمل والطين تسوخ الرجل فيها ، ولا يكاد يسير فيها الا ذو الحافر الشديد والخف الوقاح » وخف وقاح : صلب .

٢٥ ــ الجرير : الزمام من جلد . وينتحي : يعتمد . والقمر من الحمير : البيض البطون . والمسحل : العير ، وهو مفعل من السحيل . وعاقل : جبل .والانعمان : موضع .

٢٦ ــ يغرد : يصوت . ويروى « يفر الى الارض الفضاء » . والصعاد : واحدتها صعدة وهي القناة القصيرة . وذوابل : قد ذبلت بعض الذبول . والفلاة : الارض التي لا نبت فيها ولا ماء . والعانة : الجماعة من الحمير . وخماص : ضوامر .

٢٧ ــ ويروى : « يطرد عنها بالمصيف جحاشة » . وقلصت : ارتفعت وغرزت البانها . والنازحة : الاتان . يعني أن جحاشها بعدت عنها . والقيظ شدة الحر . واطباؤها : اخلافها . يقول : قد ذهب لبنها فخلت فصارت اطباؤها كالمكاحل الفارغة .

٢٨ وَظَـــلَّ سَرَاةَ اليـــومِ يُبْـرِمُ أمـرَهُ
بِرَابِيَــــةِ البَحَّـــاءِ ذاتِ الأعـــــابِلِ

٢٩ وَهَمَّ بِـــوِرْدٍ بالرَّسِيسِ فصَـــــــدَّهُ
رِجالٌ قُعُـــودٌ في الدُّجَــى بالمَعَـــابِلِ

٣٠ إذا وَرَدَتْ مـــاءً بلَيْـلٍ تَعَرَّضَــــتْ
مخافَــــةَ رامٍ أو مخـــافةَ حـــابِلِ

٣١ كأنَّ مُدَهْـدَى حَنْظَـلٍ حيـثُ سَوَّفَتْ
بأعْطانِهَـا من لَسِّهـــا بالجَحَـــافِلِ

تحليـــل الأبيـــات

ليس من شك في ان الناقة حقيقة كبيرة في حياة البدوي ، هي نموذجه في الصبر وقوة الاحتمال ، وهي أنيسه في رحلاته الطويلة ، فاذا اتجه اليها بالحديث وآثرها بالوصف الجميل الذي يظهر نشاطها واحتمالها للمشاق — كما فعل في هذا المقطع الاخير — فان لديه الدوافـــع النفسية والمادية التي تحبذ هذا الاهتمام . وتجري اغراض هـــذا الجزء من القصيدة في خطين : وصف الناقة وصفا عاما وتفصيليا ، فهي شجاعـــة جسور تجتاز الارض المخوفة ، كريمة اصيلة تختال بالرحل ، وهي — تفصيلا — صموت حذرة ، عظيمة الهامة طويلة القوائم سريعة العـــدو كأنها حمار وحشي يقود قطيعا من اناث الحمر يبحث عن مرعى ومورد ماء . فوصف الناقة هو الخط الاول ، امـــا الخط الثاني فيظهـــر في هذه الطبيعـــة الحية في الصحراء : الذئب الذي يتضور جوعا ، وحمار الوحش الذي يقود قطيعا ، والصياد الرابض عند الماء في انتظار فريسة يرميها بسهمه او يوقعها في شرك من حبالـــه .

---

٢٨ — سراة اليوم : أعلاه ، وسراة كل شيء : أعلاه . وقوله يبرم أمره : يريد ألذا يدفعها أم لذا . والبحاء : موضع بارض بني أبان . وقال بعضهم : سراة اليوم : سائره ، وسراة كل شيء : وسطه . والاعابل : حجارة بيض ، الواحد أعبل وعبلاء .

٢٩ — الرسيس : ماء ، ويقال : واد . أراد أن يرد ذلك الماء فمنعه القناص الذين في الدجى. والدجى : جمع دجية وهي القترة . والمعابل : نصال عراض ، وواحد المعابل معبلة .

٣٠ — تعرضت : أخذت يمنة ويسرة . والحابل : الذي ينصب الحبالة والشرك .

٣١ — مدهدى : حيث يدحرج . وسوفت : شمت . وأعطانها . مباءتها حيث تنام . وشبه جزها النبت بجحافلها بآثار الحنظل . واللس : الاخذ باطراف الجحافل ، وذلك لقصر النبت لانها لا تتمكن من عضه وذلك أول ما يطلع النبت ، يقال : قد ألست الارض اذا طلع نبتها وهو اللساس .

هذه حقائق وتفاصيل المشهد الصحـــراوي ، والناقة تمضي فيه ليلا ونهارا بين مخاطر هذا الخرق المخـــوف دون ان تصل الى غاية . وهذه الناقة وما يحيط بها من مشاهد امتداد آخر للمشهد الاول او تنظير به ، واستكمال للمشهد الثاني . فهناك علاقـــة ارتبـــاط وتكامل بين الشاعر المتوحد المهجور ، والصحراء الصامتة المهجـــورة ، والناقة الصابرة التي تحيط بها صور القسوة والقحط والضياع . وليست الناقة وحدها هي التي تعطي هذا الانطبـــاع ، ان جوانـــب اللوحة تؤكد هذا المنزع ، تجســـم الخشونة والمعاناة وسوء المصير ، فالذئاب تعوي جوعا وهزالا ، وقطيع الحمر الوحشية خماص البطون كالغصن الذابل ، واثداء الاتان الوحشية قد خلت من الدر حتى تقلصت ، وهي اذا ذهبت الى الماء ففي انتظارها رام بالسهم او حابل قد نصب لها الشراك ، ، واذا وجـــدت ـــ بعد الجهد ـــ مرعى ، فانما ، هو نبت قصير جاف تجهد جحفلتها ـــ اي شفتها ـــ في انتزاعه من الارض !! ان المشهد كله يتحرك نحو الفناء .. يمضي في طريق مرسوم الى نهاية مقدرة لا سبيل الى مقاومتها .. ولكن .. في هذه اللوحة القدرية الجبرية تبدو لنا الناقة كريمة حرة تختال بالرحل .. انها الشاعر .. يواجه عبث السنين وزحف الزمن بالضرب في الارض ومحاولة الاندماج بمظاهرها ، يلتمس فيها السلوى ، وحين يكتشف وحدة المصير فقد يبدو له هذا عزاء ، ولكن .. اي عزاء لشاعر قد بدأ قصيدته بالغناء للحياة ، وانهاها بصورة حيوان يتوقع الموت عطشا او قتلا ، وعلى جحفلته آثار الحنظل من نبات خشن لم يبلغ المرحلة التي يصير فيها جديرا بأن يؤكل !!

الشـــاعر والقصيـــدة

أولا : الشاعــر

صاحب هذه القصيدة كعب بن زهـــير ، الشاعر المخضرم ، وابوه زهير بن ابي سلمى الشاعر الجاهلـــي المشهور ، احد اصحاب المعلقات ، ورائد الاتجاه الفني الذي تميز بتجويد الشعر وصقله ، وقد نشأ كعب في رعاية ابيه ، وعنه اخذ الشعر وعرف به منذ الجاهلية ، فلما ظهر الاسلام تباطأ كعب عن الدخول فيه ، بل هجا اخاه بجيرا ـــ الذي كان قد اسلم ـــ هجاء آذى الرسول عليه السلام ، حتى قيل انه توعده بسببه . فلما كان الفتح ودخلت مكة في الاسلام ،كتب بجير الى اخيه يدعوه الى الدخول في دين الله حتى ينال عفو الرسول ، فقدم كعب الى المدينة ، واعلن اسلامه ، ومدح الرسول واشاد بالاسلام في قصيدته الشهيرة ، التي مطلعها :

بانَـــتْ سعـــادُ فقلبي اليـــومَ مَتْبُـــولُ
مُتَيَّـــمٌ إِثْرَهَـــا لم يُفْـــدَ مَكْبُـــولُ

فقبل النبي اسلامه وخلع عليه بردة . وقد ظهر اثر الاسلام في شعر كعب بعد ذلك ، فظهرت الحكمة والموعظة الحسنة والاخلاق الاسلامية بعامة ، كقوله :

لَوْ كنتُ أعجبُ من شيءٍ لأعجبَني
سَعْيُ الفتَى وهو مخْبوءٌ له القدرُ
يسعَى الفتَى لأمورٍ ليسَ يُدركُهَا
والنفسُ واحدةٌ والهَمُّ مُنتَشِرُ
والمرءُ ما عاشَ ممدودٌ لـه أَمَلٌ
لا تنتهي العيْنُ حتى ينتهي الأَثَرُ

وفي هذا ومثله دلالة على صدق ايمانه ، وتحول نفسه من الشرك والميل الى العصبية الذي اخر اسلامه — الى التوحيد والتحلي بأخلاق الاسلام .

ثانيا : القصيدة

ان القراءة السريعة لهذه القصيدة التي اخترناها تدل على انها في الوصف ، وصف الناقة بصفة خاصة اذ استأثر بنصف ابياتها تقريبا ، وهي تمضي في خطوات القصيدة الجاهلية التقليدية ، اذ تبدأ بذكر الديار والوقوف على الاطلال ، وتنتقل عنه الى النسيب ، او التغزل بالنساء ، ثم تنتهي الى المقصود الاساسي ، الذي يختلف عادة عن هاتين الخطوتين ، وهو هنا وصف الرحلة في الصحراء ووصف الناقة !!

ولقد جرى عرف كثير من الدارسين على التسليم بتعدد الاغراض في داخل القصيدة العربية القديمة ، ومن ثم انصرفت جهودهم الى محاولة تلمس الاسباب النفسية او الحياتية الواقعية او الاسطورية التي تجعل شاعرا يريد أن يصف او يمدح او يفخر فلا يقصد الى غرضه رأسا وانما يمهد له بالوقوف على الاطلال والنسيب ، فينتهي به الامر الى ان يجعل من قصيدته متحفا ينطوي على اشياء هي حقا جميلة ونادرة ، ولكنها متجاورة دون رابطة حتمية تستوجب ذلك . ولقد تعددت تفسيرات ومبررات هذه المقدمات الطللية الغزلية ، فهي مجرد حيلة فنية للفت الانتباه الى الشاعر باعتبار ان « العاطفة » غريزة لكل الناس ، او هي كانت قصائد قائمة بذاتها ثم اختصرت وادمجت ، او هي لمجرد تنشيط الشاعر كالمقدمة الموسيقية بين يدي المطرب في عصرنا ، او هي صلاة

رمزية للآلهة ــ وكان بعض العرب القدماء يعبــدون الملائكة وقد جعلوها اناثا ــ فلما انتهى عصر تلك الصلوات تحــورت في الشكل الجديد ، او هي مستندة ــ في مبدئها ــ الى واقع يعيشه الشاعر العربي فعلا ، فهو ابن الذكريات وابن الصحراء وهذه ملامح حياته الواقعية ، وحين تغيرت ظروف تلك الحياة ولم يعد في حالة رحيل وحنين واقام بالمدن ، كان الواقع القديم قد تحول الى تقليد فني !! ونحن لا نستطيع ان نرفض كافة هــذه التفسيرات ، لسبب اساسي ، وهو اننا لو اخذنا بواحد منها وانكرنا ما سواه ، سنكون عاجزين عــن تبرير وتفســير الظاهرة الفنية في تنوعها وامتدادها . واذن فاننا سنتقبل كافة التفسيرات السابقة ، ليس على سبيل المصالحة بينها ، وانما لنتمكن من الاحاطة بالظاهرة الفنية في كل اطوارها واشكالها ، ومع هذا فاننا نذكر هنا تفسيرا آخر ، ونرى أنه الاكثر قدرة على اغناء هــذه القصيدة لكعب وتحديد معالمها . اما الــرأي فيقول ان المقدمة الطللية تعبير عن الصراع بين الانسان والقدر ، وفي هذا يتغلــب القدر ــ تماما كما في التراجيديا الاغريقية ــ فلا يبقى من الديار الا أطلال ، ولا يبقى من الحب ــ أقوى مظاهر الحياة ــ الا الحرمان . .

هذا التفسير هو الذي يلائم هذه القصيدة ، وهو يحقق لها ميزة فنية خطيرة ، حين ينفي عنها تعدد الاغراض ، ويجعل منها غرضا واحدا اطاره العام هــو الصراع بين الانسان والزمــن ، وهو صراع محكوم فيه سلفا بغلبة الزمن ، الذي يلتهم كل شيء ، ويغير كل شيء . .فهذه الاطلال كانت بيوتا عامرة بمظاهر الحياة ، وجعلها الزمن بقايا ، وهذا الشاعر كــان سعيدا بحبه فجعله الزمن شقيا متوحــدا في الصحراء . وتمضي صورة الانسان الضحية ، والديار الضحية لتستكمل مظاهر التغير في اتجاهات مختلفة ، فهذه الافــراخ المتوحدة على الطريــق المهجور صورة لاعماق الشاعر ، فقلبه البريء كهذه الافراخ ترك وحيدا بغير شفيع من ماضيــه ووفائه . بل أن الشاعر حين يناجي ناقته فانه يختــار لنفسه ناقة هــي صورة منه ايضا ، وهذا لا ينفي ان تكون ناقة حقيقية ، لكنه استطاع ان يكتشف ما بينه وبينها من أوجه التراسل والتشابه في الوضع العام ، دون حرص على الصفات الدقيقة بالطبع ، فليس من قبيل المصادفة ان تكون الناقة بازلا ، والناقة البازل هي التي انتهى شبابها ، وليس وراء البزول سن ، ومع انها بلغت غاية المطاف ــ اذ ليس وراء البزول سن ــ فان الشاعر يصفها وصفــا معجبا ، فهي مكتملــة الخلقة سريعة التنبه حرة تختال برغم رحلتها الشاقة المحوطة بالاخطار ، فما اشبهها بهذا الشاعر الذي صار « بازلا » بين الرجال فكانت مأساة حبه !!

ويحرص الشاعر على الظلال الجانبية في لوحته النابضة فيختار من مشاهد الصحراء ما يؤكد هــذا المصــير التراجيدي لكافة المخلوقات .. فالذئب الفاتك يعوي جوعا وهــزالا ، والاتـــان الوحشية عطشى وليس امامها غير الموت عطشا او اقتحام شرك اتامه صياد مسلح لا يرحم !! ثم هذا الاسم الذي لا يخلو من غرابة الاختيار ؟! « أم شداد » !! ان الحبيبة التقليدية يرمز لها عادةباسم جميل الايحاء في معناه وتركيبه الصوتي ، هي ليلى أو سلمى او نعم او فاطمة أو سعاد .. لكنها هنا « أم شداد » بكل ما في الشدائد والشدة من ضراوة .. انها أم الشدائد .. وهي ام لا ترحم ابناءها .. انها الزمن الذي لا يرحم !! لانه يكتســـح كل شيء في طريقه : البشر والحيوان ، ومظاهر الطبيعة المختلفة .

ان هذا التفســـير الشامـــل للقصيـــدة ـــ كما يحقق لها الوحـــدة الموضوعية ـــ ينفـــي عنها ـــ كما ينفـــي عن كثير من الشعـــر الجاهلي ـــ سذاجته التي تجعل منه ـــ في نظر القاريء المتعجل ـــ مجرد رصد لمظاهر خارجية مهما كانت دقتها وصدقها هي اهتمام بالقشرة والسطح ، وليست غورا وراء جوهر الشيء واكتشاف العلاقة الخفية بين الاشياء . ان شاعرنا هذا واحد من مدرسة التجويد الفني في الشعـــر القديم ، فلماذا نجعـــل التجويد وقفا على انتقاء الالفاظ وصقلها واهتماما بمعانيها الجزئية دون ان يمتد ذلك ليشمل عمق الرؤية والقدرة على ارتياد التجارب الصعبة ؟ !

اننا لا نرفض بالطبع ان تكون هذه القصيدة في وصف الناقة وما يحيط بها ابان الرحلة من مشاهد صامتة ومتحركة ، فهذا كله واضح ، ورســـم بريشة فنان قدير ، ولكننا نرى انالقصيدة كلها في غرض واحد ، وانهـــا متماسكة لاداء هذا الغرض الواحد ، ومن ثم فان لهذه الاوصاف الظاهرة مرامي ودلالات تكتشف بالتأمل كما تكتشف بالقرائن اللفظية والمعنوية في اطار الجو العام الذي سيقت فيه القصيدة .

القصيدة الثانيــة

عمرُ بنُ أبي ربيعــةَ : فتى العصر

تمهيــــد

هذه قصيدة طويلة تبلـــغ خمسة وسبعين بيتا ، منها اثنان وستون بيتا — هي جوهر القصيدة ومصدر شهرتها — عن المراة بصورة عامة او عن امراة بعينها . وقد قرانا ابياتا لكعب بن زهير — في القصيدةالسابقة — عن المرأة ، ولكنها هناك لم تكــن بحجم التجربــة الشعريــة في صورتها الشاملة ، سواء أخذنا بالتفسير الواقعي المباشر الذي سيعتبر ذكرها مجرد مدخل او حيلة فنية ، او اخذنا بالتفسير الرمزي — الذي نرجحه — فتصير المراة رمزا للدنيا في اقبالها او ادبارها ، وبهذا تاخذ مكانــا مهما في هــذا التفسير ، لكنه لا ينداح على القصيدة كلها . أما هذه القصيدة لابن أبي ربيعة فهي عن المراة من البداية الى النهاية ، وينبغي أن نستحضر الصورة هناك لتعيننا على جلاء الصورة هنا .

ستكون هنالك دائما فروق واضحة بين شاعر وشاعر ممن يعيشون في العصر الواحد والبيئة الواحدة ، وستكون هذه الفروق اشد وضوحــا حين يختلف العصر فتختلف القيم والافكار ، كما تختلف الاساليب والوسائل الفنية . لقد كان عمر — على المستوى الشخصي — ابنا لرجل ثري فنشأ في احضان النعمة ، وكانت امه يمنية على قدر من حضارة الذوق والمظهر والسلوك لم تعرفه المراة البدوية في اعماق الجزيرة ، وكان وسيما والجمال شفيع لا يجحد ، وكان من اسرة قرشية ذات حسب ، والعــراقة اغراء وسطوة . اما على المستوى العام فقــد ولد عمر عام ٢٣ هـ فبلغ ســن الشعر والشباب وقد استتب الامر لبني امية ، ونقلت الخلافة الى دمشق ، واغلق الحجاز على اهله للحيلولة بينهم وبين اثــارة المتاعب السياسية ، واغرقت الجزيرة — او مدنها خاصة — بمظاهر التــرف من عائد امــوال الفتوحات وما تسبغه الخلافة من عطايا وهبات تسكينا للقلوب وجلبــا للانصار . وهكذا اختفى الطموح السياسي من الحجاز الى حد كبير ، وحل

مكانه الطموح العاطفي في مستوييه : الحسي والعذري حسب اختلاف الاشخاص وطبائع الحياة وظروفها ، وعرف العصر شعراء يطاردون النساء حتى اثناء الطواف للحج — ومنهم وربما أولهم — شاعرنا ، وعرف نساكا زهادا لم تكتحل اعينهم بزينة الدنيا لانها كانت شاخصة الى مقام الله عز وجل !!

وهذه القصيدة التي نختار منها تعد أشهر قصائد الشاعر القرشي ، وهي صورة نفسية صادقة للشاعر الذي يمكن اعتباره « فتى العصر » المدلل الطليق ، الذي لا يعنيه غير ذاته ، وتجميل الحياة من حوله .

١ — الأنا والمحبوبة

١ أمِنْ آلِ نُعْمٍ أنتَ غادٍ فَمُبْكِرُ
غداةَ غدٍ أمْ رائحٌ فَمُهَجِّرُ ؟

٢ بِحاجَةِ نَفْسٍ لَمْ تَقُلْ في جوابِها
فَتُبْلِغَ عُذْرًا والمقالةُ تُعْذِرُ

٣ تَهيمُ إلى نُعْمٍ فلا الشَمْلُ جامِعٌ
ولا الحَبْلُ موصولٌ ، ولا القلبُ مُقْصِرُ

٤ ولا قُرْبُ نُعْمٍ إنْ دَنَتْ لَكَ نافِعٌ
ولا نَأْيُها يُسْلِي ، ولا أنتَ تَصْبِرُ

٥ وأُخرى أَتَتْ من دونِ نُعْمٍ ، ومِثْلُها
نَهَى ذُو النُّهَى لو تَرْعَوِي أو تُفَكِّرُ

٦ إذا زُرْتُ نُعْمًا لم يَزَلْ ذو قَرابَةٍ
لها كلَّما لاقَيْتُها يَتَنَمَّرُ

٧ عزيزٌ عليه أنْ أُلِمَّ ببيْتِها
يُسِرُّ لِيَ الشحناءَ ، والبُغْضُ يُظْهِرُ

---

١ — نعم : اسم محبوبته . مهجر : من التهجير وهو السير في الهاجرة أي في منتصف النهار الحر .

٢ — لم تقل في جوابها : أي أنها سر لا يباح .

٤ — النأي : البعد .

٥ — ذو النهى : صاحب العقل ، أي العاقل المقدر لما يفعل . يرعوي : يرتدع أو يكف .

٦ — يتنمر : يتشبه بالنمر في طبعه وهيئته ، ويقصد هنا تنكر له وأوعده .

٨ أَلِكْنِي إليها بالسلامِ ، فإنَّهُ
يُشَهَّرُ إلمامي بها وَيُنَكَّرُ

٩ بآيةِ ما قالَتْ غَدَاةَ لَقِيتُها
بِمَدْفَعِ أكنانٍ : أَهَذَا المُشَهَّرُ ؟

١٠ قِفِي فانظُري ، أسماءُ ، هل تعرفينَهُ
أهَذَا المُغِيرِيُّ الذي كانَ يُذكَرُ

١١ أهذا الذي أَطْرَيْتِ نَعْتًا ، فلم يكُنْ
وَعَيْشِكِ أنساهُ إلى يومِ أُقْبَرُ

١٢ فقالتْ : نَعَمْ ، لا شكَّ غَيَّرَ لونَهُ
سُرَى الليلِ يُحْيِي نَصَّهُ والتَّهَجُّرُ

١٣ لَئِنْ كان إيَّاهُ ، لقد حَالَ بعدَنا
عنِ العهدِ ، والإنسانُ قد يتغَيَّرُ

١٤ رَأَتْ رجلًا أما إذا الشمسُ عارَضَتْ
فَيَضْحَى ، وَأَما بالعَشِيِّ فَيَخْصَرُ

١٥ أَخَا سَفَرٍ جَوَّابَ أرضٍ تَقَاذَفَتْ
بِهِ فَلَوَاتٌ ، فَهْوَ أشْعَثُ أغْبَرُ

١٦ قليلٌ على ظهرِ المطيَّةِ ظِلُّهُ
سِوى ما نَفَى عنه الرداءُ المُحَبَّرُ

---

٨ ــ يقال : ألك بين القوم : كان رسولا بينهم ، والكني الى فلان برسالة : كن رسولي اليه . فالالوكة الرسالة .

٩ ــ الآية : العلامة . مدفع اكنان : اسم مكان بعينه .

١٠ ــ المغيري : يعني نفسه لان جده المغيرة .

١٢ ــ النص : الشدة والجد في الامر .

١٣ ــ حال : تحول .

١٤ ــ عارضت : اي عارضته ويقصد : صارت الشمس في مواجهة راسه ، يضحي : يعرق لشدة الحر . يخصر : يصاب بالبرد .

١٥ ــ جواب ارض : رحالة . فلوات : جمع فلاة وهي الصحراء .

١٦ ــ المطية : الدابة . الرداء المحبر : الموشى المخطط .

١٧ واعْجَبَهَــا مِــن عيشِها ظــلُّ غرفَــةٍ
وَريّــانُ مُلْتَــفُّ الحــدائقِ اخضَــرُ

١٨ وَوَالٍ كَفَــاهَا كــلَّ شيءٍ يُهِمُّهَــا
فَلَيْسَــت لشيءٍ آخــرَ الدهــرِ تَسْهَــرُ

تحليــل الأبيــات

ينبغي ان نتذكر من المقدمة التي مهدنا بها لهــذه الابيات ما يتعلق بالشاعر خاصة والعصر بعامة . ونضيف اليه ان ناقدا معاصرا لعمر بن ابي ربيعة ، من المعجبين به سمع غزله ببعض النساء ، فلم يعجبه هــذا الغزل لمخالفته للمألوف مما يقال عن المرأة في مثل هذا الموقف . ومن ثم قال الناقد : « انت لم تنسب بهن ، وانما نسبت بنفسك ، وانما كان ينبغي لك ان تقول : قالت لي فقلت لها ، فوضعت خدي فوطئــت عليه » !! بهذه الكلمات البسيطة الواضحة يعبــر الناقد (ابن أبي عتيــق) عن التقاليد العاطفية التي كانت سائدة ، ويبدي انزعاجه من التغير الحاد الذي لحق بها عند هذا الشاعر . كانت اخلاق الفروسية ترى ان يكون الرجل محبا خاضعا لسلطان عاطفته يرى سعادته وشقاءه معلقين بكلمة من شفتــي محبوبته ، وان تكون المرأة رفيعة متمنعة ، ولم يكن المحب الفارس يــرى في تذلله لمحبوبته وخضوعه لهواه اي نقص في بطولته ، بل كان يراه دليلا على النبل وتسامي العاطفــة .

وحين نأتي الى هذا المقطع من قصيدة عمر بن أبي ربيعة فاننا نجده قد سار في طريق عكسي تماما ، انه ــ كما قال الناقد من قبل ــ لم ينسب بهن وانما نسب بنفسه ، فهو المحبوب المرغوب الذي تذكره النساء فــي غيابه ، ويتمنين ظهوره فجأة ، ويحذر اهلوهن ظهوره ، وهو رجل لا شغل له الا عواطفه ، يضرب في الارض ارواء لتلك العاطفة ، فهل نحن ــ مع هذا الشاعر ــ حيال حالة نرجسية حادة ، لا يمل عشق ذاته ، وجعلها محور تأمله ووصفها بكل بديع من الصفات ، ام انه يصور واقعا اوجــده العصر اللاهي والفراغ والثراء والشباب ، فصارت الفتيات الجميلات على غير ما كانت عليه الفتيات قديما ، ودفعهن الفراغ والثراء وشهرة الشاعر وجماله الى التغني به واعتراض سبيله ؟! الامران واردان في الحقيقــة ، ولكن عشق عمر لذاته واسرافه في الدوران حولها هو الاكثر الحاحا فــي قصائده وفي هذه القصيدة ايضا . من الصحيح ان هــذه القصيدة تبــدأ

---

١٧ ، ١٨ ــ يقصد انها تعيش في حاضرة ــ وليست بادية ــ في بيت وحديقة ورعاية شاملة .

باظهار اشواقه الى محبوبته نعم ، واتخاذه اكثر من سبيل لنيل وصالهـا وتعرضه للخطر في سبيل محبتها ، ولكنه لا يلبث أن يسرف في وصف عواطفها هي تجاهه وتعلقها به اضعاف ما وصف نفسه في محبته لها : فهو المشهر الذي لم تكف الفتاة مع صاحبتها عن اطرائه لمجرد انها راته مرة من قبل ، ومع هذا فلن تنساه الى يوم تقبر !! وهي تعتذر له عن تحول لونه وهزاله بأن سبب ذلك ركوبه المستمر ليلا ونهارا وتعرضه للاجواء المتقلبة ، ولا يفوته ان يذكر في سياق الموقف ان ثوبه جميل نادر !!

وسيتأكد لنا هذا المنحى النرجسي في بقية القصيدة ، التي تغادر هذه العواطف العامة تجاه المراة ، لتأخذ منحى قصصيا ، يروي فيه قصة احدى مغامـــراتـــه العاطفيـــة :

٢ ــ قصةُ مغامَـــرة

١٩ وليلـــةَ ذي دَوْرَانَ جَشَّمَني السُّرَىٰ ،
وقـــد يَجْشَـــمُ الهَـــوْلَ المحبُّ المغَـــرَّرُ

٢٠ فبِـــتُّ رقيبـــًـــا للرِّفـــاقِ على شَفَا
أُحـــاذِرُ منهـــم مَنْ يطـــوفُ ، وأَنظُـــرُ

٢١ إليهم ــ متى يَسْتَمْكِنِ النـــومُ مِنْهُمُ ،
ولي مجلِـــسٌ ، لولا اللُّبانَـــةُ ، أَوْعَـــرُ

٢٢ وباتَـــتْ قَلُوصِي بالعـــراءِ ورحلُهـــا ،
لطـــارِقِ ليـــلٍ أو لمـَــن جـــاءَ مُعْوِرُ

٢٣ وبِـــتُّ أُنـــاجِي النفسَ : أين خِباؤُهـــا
وكيـــف لمـــا آتِي مِـــنَ الأمـــرِ مَصْدَرُ ؟

٢٤ فَدَلَّ عليهـــا القلـــبُ رَيَّـــا عرفتُهـــا
لهـــا ، وَهَـــوَى النفسِ الـــذي كـــادَ يَظْهَـــرُ

---

١٩ ــ ذو دوران : اسم موضع قرب مكة ، جشمني : كلفني ، السري : سير الليل .

٢٠ ــ شفا : شفا كل شيء حده ، ويمكن ان يكون ماديا فهو على حافة النهار قرب الغروب ، أو معنويا ، أي في شدة الترقب .

٢١ ــ اللبانة : الحاجة المحبوبة . اوعر : الوعر هو الخشن .

٢٢ ــ القلوص : الناقة الفتية . معور : يعنى جاء وهو قادر على انتهابها .

٢٤ ــ الريا الرائحة الطيبة .

٢٥ فَلَمّـا فَقَـدْتُ الصـوتَ منهم وأُطفِئَـتْ
مصابيحُ شُبَّـتْ في العِشـــاء وأَنْـــؤُرُ

٢٦ وغـــابَ قُمَيْرٌ كنتُ أرجـو غُيُوبَـه
وَرَوَّحَ رُعيـــانٌ وَنَـــوَّمَ سُمَّـــرُ

٢٧ وَنَفَّضْتُ عَنيَّ النـــومَ ، أقبلْتُ مِشْيَةَ الـ
حُبَـــابِ ، وَرُكْني ، خِشْيَـــةَ القومِ ، أَزْوَرُ

٢٨ فَحَيَّيْـتُ إذْ فاجأْتُهُـــا ، فَتَوَلَّهَـتْ
وكادَتْ بمخفـــوضِ التحيـَّـــةِ تَجْهَـــرُ

٢٩ وقالَتْ وعضَّـتْ بالبَنَـــانِ : فَضَحْتَني !
وأنـتَ امْـرُؤٌ ميســـورُ أمـرِكَ أعْسَـرُ

٣٠ أَرَيْتَـــكَ إذْهُنَا عليـكَ ، ألـم تَخَـفْ ،
وُقيـتَ ، وحـــوْلِي مِـن عَـدُوِّكَ حُضَّـرُ

٣١ فواللهِ مـــا أدري أَتَعْجِيـلُ حَاجَـــةٍ
سَرَتْ بِـــكَ ، أم قد نـامَ من كنـتَ تَحْذَرُ ؟

٣٢ فقلتُ لها : بل قَادَني الشـــوقُ والهَوَىٰ
إليْـكِ ، وما عَـيْنٌ من النـــاسِ تنظُـــرُ

٣٣ فقالـــت وقـــد لاَنَتْ وأَفْـرَخَ رَوْعُهـا :
كَــلاَكَ بِحِفْـــظٍ ربُّـــــكَ المتكبِّـرُ

٣٤ فانـتَ أبا الخطّـابِ ـــ غيرَ مُدافَـعٍ ـــ
علـــيَّ أمـــيرٌ مـــا مَكَثْـتَ مُؤَمَّـــرُ

٣٥ فَبِتُّ قـــريرَ العـينِ أُعطِيـتُ حاجتـي
أُقبِّـلُ فَاهَـــا في الخَـــلاءِ فأُكثِـــرُ

---

٢٥ ـــ انؤر : جمع نار ، والافضل ان تجمع على انوار او نيران .

٢٦ ـــ القمير : القمر الصغير ، وهو كذلك في اول الشهر واخره .

٢٧ ـــ الحباب : الحيـة . ازور : مائـل .

٢٨ ـــ تولهت : ذهب عقلها لوقع المفاجاة .

٣٠ ـــ اريتك : تعبير شائع يعني : اخبرني كيف هنا عليك ، كيف خاطرت بسمعتي .

٣٣ ـــ افرخ روعها : ذهبت مخاوفها : كلاك ، كلاك : اي حفظك ورعاك .

٣٦ فَيَا لَكَ مِن ليلٍ تَقَاصَرَ طولُهُ
وَمَا كان لَيْلِي قبلَ ذلك يَقْصُرُ

٣٧ ويا لك مِن مَلْهَى هُناك وَمَجْلِسٌ
لنا ، لَمْ يُكَدِّرْهُ علينا مُكَدِّرُ

٣٨ يَمُجُّ ذكيَّ المِسكِ منها مُفَلَّجٌ
رقيقُ الحَوَاشِي ذو غُرُوبٍ مُؤَشَّرُ

٣٩ تراه — إذا تَفْتَرُّ عنه — كأنَّه
حَصَى بَرَدٍ ، أو أُقْحُوانٌ مُنَوَّرُ

٤٠ وتَرْنُو بِعَيْنَيْهَا إليَّ ، كمَا رَنَا
إلى رَبْرَبٍ وَسْطَ الخميلةِ جُؤْذُرُ

٤١ فلما تَقَضَّى الليلُ إلاَّ أقلَّهُ
وكادَتْ توالي نَجْمِهِ تَتَغَوَّرُ

٤٢ أَشَارَتْ بأنَّ الحيَّ قد حَانَ منهُمُ
هُبُوبٌ ، ولكنْ موعِدٌ لَكَ عَزْوَرُ

٤٣ فما رَاعَنِي إلاَّ مُنَادٍ : تَرَحَّلُوا ،
وقد لاحَ مَعْرُوفٌ من الصبح أَشْقَرُ

٤٤ فلمَّا رَأَتْ مَن قد تنبَّهَ مِنْهُمُ ،
وأَيْقَاظَهُمْ ، قالت : أَشِرْ كيفَ تَأْمُرُ ؟

٤٥ فقلتُ : أُبَادِيهِمْ فإمّا أفوتُهم
وإمَّا ينالُ السيفُ ثأراً فَيَثْأَرُ

٤٦ فقالَتْ : أَتَحْقِيقاً لما قال كاشِحٌ
علينا ، وتصديقاً لما كان يُؤْثَرُ ؟

---

٢٨ — يمج : يلفظ ، ومجاج الفم ريقه ، ومجاج النحل عسله . المفلج هنا : الفم المنفرج الثنايا . ذو غروب مؤشر : يعني اسنان محددة مستقيمة .
٣٩ — البرد : قطع الثلج الصغيرة . الاقحوان : زهر طيب الرائحة أبيض يشبه به الفم .
٤٠ — الربرب : البقرة الوحشية . والجؤذر ابنها .
٤١ — هبوب : انتباه أو قيام ، عزور : اسم مكان ، فهي تعطيه مكان الموعد القادم .
٤٥ — اباديهم : اظهر لهم .
٤٦ — الكاشح : الحاسد المعادي .

٤٧ فإن كان ما لا بُدّ منه فَفَيْرُهُ
مِن الأمرِ أدنى للخَفَاءِ وأسْتَرُ

٤٨ أَقُصّ على أُخْتَيَّ بَدْءَ حديثِنا
وَمالِيَ مِنْ أنْ تَعْلَمَا مُتَأخَّرُ

٤٩ لعلهما أنْ تَطْلُبَا لك مَخْرَجًا
وأن تَرْحُبَا صدْرًا بما كنتُ أحْصَرُ

٥٠ فقامتْ إليها حُرَّتَانِ عليهما
كِسَاءَانِ من خَزٍّ : دِمَقْسٌ وَأخْضَرُ

٥٢ فقالت لأُخْتَيْهَا : أَعِينَا على فَتىً
أتَى زائِرًا ، والأمرُ للأمرِ يُقْدَرُ

٥٣ فَأقْبَلتَا ، فارْتَاعَتَا ، ثُم قالتا :
أَقِلِّي عليكِ اللّوْمَ ، فالخَطْبُ أيْسَرُ

٥٤ فقالت لها الصغرى سأُعطِيهِ مُطْرَفي
ودِرْعِي وهذا البُرْدُ إن كانَ يَحْذَرُ

٥٥ يقومُ فيمشي بيننَا مُتنكِّرًا
فلا سِرُّنا يَفْشُو ، ولا هو يَظْهَرُ

٥٦ فكان مِجنِّي دونَ مَنْ كنتُ أتَّقي
ثلاثُ شُخُوصٍ : كاعِبَانِ ومُعْصِرُ

٥٧ فلمّا أجزْنَا ساحةَ الحيِّ قُلْنَ لي
أَلَمْ تَتَّقِ الأعداءَ والليلُ مُقْمِرُ ؟..

---

٤٩ ــ الصدر الرحب : الواسع ، والحصر عكسه ، اي : ستجدان حلا لما عجزت عنه .

٥١ ــ حرتان : وصف لاختيها . الدمقس : الحرير .

٥٤ ــ المطرف والدرع من ملابس النساء .

٥٦ ــ المجن : الترس او الدرع الذي يستعمله المحارب في توقي سهام اعدائه . الكاعب : الناضجة التي تكعب ثديها أي استدار ، والمعصر : التي اقتربت من ذلك وكانها قاربت عصر شبابها .

٥٧ ــ اجزنا : اجتزنا .

٥٨ وقُلْـــنَ : أهذا دَأْبُـكَ الدهرَ ســادرا
أَمَا تستحـــي أو تَرْعَـــوِي أو تُفكِّـــرُ ؟

٥٩ إذا جئْـتَ فامنَـحْ طـرْفَ عينَيْك غيرَنا
لكَـــيْ يَحْسِبُـوا انَّ الهـــوَى حيثُ تَنْظُـــرُ

٦٠ فآخرُ عهْـــدٍ لي بهـا حـــينَ أعْرَضَتْ
ولاحَ لهـــا خَـــدٌّ نَقِـــيٌّ ، ومَحْجِـــرُ

٦١ سِـوَى أنني قــد قلتُ : يا نُعْـمَ ، قَوْلَةً
لهـــا ، والعتـــاقُ الأرْحَبِيّـاتُ تُزْجَـــرُ

٦٢ هنيئـــا لأَهْـــلِ العامـرِيّةِ نَشْرُها اللذ
يـــذُ ورَيّاهـــا التـــي أتذكّـــرُ

تحليـــل الأبيـــات

هذه قصة ليلة ذي دوران ، قصة كاملة — تقريبا — بكل مفاهيـم القصة الحديثة ، لا ينقصها التمهيد للحدث ، ولا التحليل ، ولا الحوار ، ولا وصف المشاهد ، ولا الخاتمة المناسبة المستمدة من تطور الحدث . لقد تم ذلك كله في بناء فني متماسك ، مضى في اربعة مراحل متتابعة مترابطة :

١ — السعي والترصد : وتصوره الابيات ١٩—٢٧
٢ — اللقـــاء : وتصوره الابيات ٢٨—٤٠
٣ — المفاجاة : وتصورها الابيات ٤١—٥٠
٤ — الحيلة : وتصورها الابيات ٥١—٥٨

ثم يعلق الطرفان على الحادثة في الابيات الاربعة الاخيرة .. وتنتهي القصة . وربما كان يتوجـب علينا أن نقسم الابيات في عرضها الى هذه الاقسام ، ولكن الاصوب ان نترك القصـــة تحكـي نفسها دون ان نمزق اوصالها . لتحتفظ بحياتها وتدفقها كما ابدعها الشاعر .

---

٥٨ — السادر : الذي لا يبالي ما يصنع .
٦٠ — المحجر : ما يواري القناع من الوجه .
٦١ — العتاق الارحبيات : خيار الابل ، تزجر : تساق . وهو قسم .
٦٢ — النشر : الرائحة الذكية .

ومن الناحية التاريخية الخالصة فان عمر بن ابي ربيعة ليس مبتدع هذا الشكل الفني القصصي في القصائد الغزلية ، فقد سبقه اليه امـــرؤ القيس بقرن كامل او يزيد ، كما سبقه ــ وربما كان رائده الذي الهمـه وعلمه ــ الى تصوير التجارب العاطفية الصريحة ووصف مشاعر المحبين واقوالهم في عبارات حوارية مكشوفة ، بل ربما سبقه ايضا الى هذه الثقة المغترة التي يحسها الشاعر تجاه المراة ، ويلح على تأكيد جراته عليها كما يلح على تصوير تعلقها به ومخاطرتها من اجله ، ولكن هذا السبق لا يعني ان شاعرنا هذا مقلد ، ففضلا عما اكتسبته القصة الشعرية عنده من تنوع وامتداد وتعدد في الشخصيات وطرافة في الاحداث ، فانهـا تتميز بوضوح شخصية ابن ابي ربيعة فيها ، فهـو بطلها الحـق دون منـازع ، وهذه الشخصيات النسائية التي تقاسمه الوجود ليست ــ في حقيقتها ــ الا اداة لتأكيد ذاته العاشقة لنفسها وفرصة ليحدثنا عن نفسه وليحدثنا الاخرون ــ أو الاخريات ــ عنه ايضا . ولنستعرض الان أطوار القصة او مراحلها بشيء مـن التفصيـل .

١ ــ **السعي والترصد** : ومن سياق القصة نعرف أن محبوبته من قبيلة اخرى ، فقد تجشم سري الليل من اجل لقائها ، وتسلل الى منازلها وراح يراقب حركة الحي حتى يطمئن الى هجوعهم ، ولا ينسى ان يخبرنا هنا أنه أهمل ناقته من أجل محبوبته ، اذ ترك الناقة بعيدا تحت رحمة الظروف ، كما لا ينسى أن يخبرنا بأن مثله لا يختبىء ولا يتسلل ، فهو شجاع جسور ، وسيد مسيطر ، ولكنه في هذا الموقف صاحب حاجة ، وأنه يتقبل الوضع من أجلها فقط . وهكذا استمر في مراقبته للحي حتى غاب القمر واطفئت الانوار وسكنت الاصوات ، وهنا تيقظت حواسه جميعا ، فأرشده قلبه الى بيتها ، فسعى اليه ببصر حاد محدد ، منسابا كأفعى ، ومن ثم فاجأها بالتحية . هذا المقطع من القصة وصف للمجال او ارضية الحدث ، وتمهيد لتقبله .. وقد هيأ الشاعر نفوسنا للقاء بوصف المشهد العام من حيث المكان والطبيعة والعواطف التي تغلفه ، وينتهي هذا المشهد العـام بتحرك الحدث الرئيسي في وثبة جريئة صنعها اللقـاء .

٢ ــ **اللقاء** : وفي اللقاء تتجلى شخصية عمر التي عرفنا ، فهو المعشوق المرغوب حتى تتوله المراة حين تراه ، وتفقد حذرها حتى توشك ان تجهر باظهار شوقها ، وتلومه على مغامرته الخطرة لوم الفرحة باللقاء ، ثم هي التي تستدرجه الى الحديث عما دفعه الى المخاطرة ، وحين يعترف بأنه الحب ، لا تلبث ان تلين وتطمئن ، بل تدعو له وتعلن خضوعها لحبه ، فهو أمير بغير منافس !! وهكذا ينال كل ما تمنى . واذا كان اختيار صفـة « المتكبر » من بين صفات الله عز وجل في مقام الدعـاء للشاعر بالحفظ

والرعاية ، له دلالة نفسية خاصة على الشاعر الذي لم يسقمه الحب ولم ينحل جسده ، وانما راح يزاوله بثقة المغتر المتكبر — فانه قد اعطى صاحبته حقها من الاطراء حين راح يستعيد حلاوة تلك الليلة ويصف المحبوبة وصفا بديعا ، وان كان — في مجمله تقليديا . على ان المهتمين بالدلالات النفسية للالفاظ لا يفوتهم غرابة التشبيه في قوله يصف نظرة محبوبته اليه : « كما رنا الى ربرب وسط الخميلة جؤذر » ، فالشاعر في هذا التشبيه كأنه الربرب ، ولم يؤثر ان رجلا يشبه نفسه بالبقرة الوحشية او بالظبية في رواية اخرى للبيت ، فالتشبيه هنا لا يخلو من جمال الانوثة وميلها الى الاستعراض والتباهي بالحسن ، والبيت — على اية حال — خانته لباقة التعبير . وفي هذا المقطع يأخذ الحوار امتدادا واضحا ، فالحديث متداول بينه وبين محبوبته ، وهو بهذا يقترب من الاسلوب القصصي ، كما يقترب من حكاية واقع الحياة .

٣ — **المفاجاة** : والمفاجاة او الحدث غير المتوقع من اهم ما يلجأ اليه كاتب القصة بقصد التشويق والاثارة . والمفاجاة هنا طبيعية لا تزييف فيها ، فهي اضافة اخرى للمسحة الواقعية التي رويت بها القصة ، فمن الطبيعي ان يطلع النهار او يقترب ، وان تتحرك الحياة في الحي وتمضي مواكب الرعاة وغيرهم ، ولكن شاعرنا وصاحبته كانا قد غفلا عن هذه الحقيقة . ومن ثم كانت المفاجاة .. وكان الاقتراح الطائش . فما يكادان يسمعان نداء الرحيل حتى تذعر صاحبته وتترك له الامر ، وتكون تلك فرصته ليظهر شجاعته وفروسيته لها انه سيفاجئهم ، فاما مر بسلام واما اشتبك معهم وثار لنفسه !! والامر — في سياقه — مجرد مجازفة مظهرية غير واقعية ، ولهذا فان صاحبته لا تناقش الامر من زاويته ، بل من الجانب الذي يمسها ، وهذا سهل عليه الانصراف عن اقتراحه بالاقتحام دون ان يشعر بأن فروسيته المزعومة قد اهينت ، وسنرى ان الحيلة النسائية الماكرة التي فرح بها واستسلم لها انما هي حيلة فتى يعبث ويغامر ليتغلب على ملل الحياة ، وليس محبا يخاطر بحياته من اجل ما هو اعز من الحياة !!

٤ — **الحيلة** : وهكذا تلجأ العاشقة المذعورة الى اختيها تطلب عونهما ، وهنا يعود الحوار ليشكل القصيدة ويأخذ امتدادا جديدا ، وينتهي هذا الحوار الى اقرار حيلة هي اخراج العاشق المغامر متنكرا في ثياب الاخت الصغرى وكأنه صديقة لهن ، ويخرج على هذه الصورة التي طرب لها عصره ورددها معجبا ، وهي — دون شك — صورة مستحدثة لم يقبلها عاشق من قبل ، وفي هذا دلائل على تغير الذوق الفني تأسيسا على تغير السلوك الاجتماعي واختلاف صورة « فتى العصر » في كافة المجالات .

هذه قصة شعرية بديعة ، لا يعنينا من امرها كثيرا ان تكون حقيقية او متخيلة مخترعة ، اذ يكفينا — في مجال التذوق الفني — ان يكون الشاعر قد ساقها الينا في الوان متناسقة لا تنافر فيها ، وشخصيات واضحة النهج لا اضطراب في تكوينها ، ومواقف حوارية طبيعية ، كأن عباراتها مما يتبادله المحبون في كل عصر ، فلم يلحقها التلفيــق او الافتعــال . كما ان عناصر التشويق منتسلل وترقب ثم اندفاع ومغامرة ثم مفاجأة ومأزق ، ثم اخيرا : الحل وايثار السلامة ، كلها خطوات واقعية سيقت في مكانها من الحــدث العام : وهو تصوير هذا اللقاء الخفي بين العاشقين ، كما اخذ كل مشهد حجمه واهميته المناسبة ، فلم يطغ جزء على آخر .

وقد يبدو الشاعر في هذه القصيدة قليل الاستعمال للصور البيانية « الاستعارة والتشبيه والكناية » وهي عادة ما يؤثره شاعر القصيــدة ، ولكن شاعرنا استعاض عن ذلك بالعنصر القصصي والتركيز على الحوار وتقديم شخصيات جديدة والتعويل على مراقبة وتصوير الحالة النفسيــة لكل شخصية ، وان جاء هذا التصوير سريعا مباشرا — وليس ايحائيا — كقوله عن صاحبته : فقامت كئيبا ليس في وجهها دم ، وقوله عن اختيها : فأقبلتا فارتاعتا ، فالعبارة الاولى نثرية توشك ان تكون عامية ، والعبارة الاخرى اخبارية لا تصوير فيها ، وقد يبدو هــذا مأخذا يضعــف الطاقة الشعرية ، ولكنه كان في صالح الجانب القصصي الذي لا يرفض السرد ، ويهتم باضفاء أجواء الواقعية واثارة التشويق ، أكثر مما يهتم بالصور البيانيــــة .

القصيدة الثالثة

المراةُ عندَ ابنِ الروميِّ

تمهيد

هذه القصيدة ليست منقطعة الصلة عن القصيدتين السابقتين ، انها في الوصف — وهذا يقربها لقصيدة كعب بن زهير ، وانها عن المراة وهذه وشيجة واضحة تربطها بقصيدة ابن ابي ربيعة . واذا كان لنا ان نتذكر ان قصيدة كعب بدأت بذكر المراة ووصفها ايضا ، فاننا من خلال المقابلة بين اللوحات الثلاث المرسومة للمراة عند الشعراء الثلاثة ، يمكن أن نرصد الوانا من التغير الاجتماعي والاختلاف النفسي والتطور الاسلوبي ، يمس ذات الشاعر ، كما يمس العصر كله . .

ان المراة في قصيدة كعب — على مستوى التفسير المباشر — بنت الطبيعة الصحراوية ، استمدت اسرار حسنها من أجمل ما في تلك الطبيعة ، انها ظبية رقيقة تعيش في خميلة ، وعيناها عينا بقرة وحشية ، واسنانها البيضاء المحددة قد استمدت صورتها من نبات صحراوي اخر هو زهر الاقاح . وهذه المراة — على مستوى التفسير الرمزي — رمز الدنيا في اغرائها وقسوتها ، والزمن في رضاه وسخطه ، والعمر في اقباله بالشباب ثم ادباره ليخلفه العدم .

والمراة عند عمربن أبي ربيعة قد بقيت لها علائق واضحة بالصحراء ، فهذا الشاعر كان لا يزال في الصحراء ، فبقيت لها عينا جؤذر تنظر بهما ، واسنان كالبرد ، كما بقي فمها كالاقحوان ، ولكن صحراء عمر غير صحراء كعب ، ومن ثم تغيرت صورة المراة النفسية كما تغيرت رؤية الشاعر ، فالمراة عند عمر جريئة في التعبير عن عواطفها ، وتتجاوز التعبير الى اللقاء ومبادلة العاطفة والتحايل والتخفي ، كما تغيرت رؤية الشاعر فصارت المراة عنده لا تعني اية امراة من النساء ، وانما هي امراة بعينها . . انها — على وجه التحديد — نعم . . تلك التي لقيها ليلة ذي دوران . . فالعاطفة عند الشاعر اشد خصوصية وتحددا .

والان .. مع ابن الرومي .. نحن في عصر مختلف ، وعند شاعر مختلف جدا عن سابقيه . لقد كانت بغداد ـ التي عاش فيها الشاعر اكثر عمره ـ عاصمة الدنيا وثمرة حضارتها ومركز ثقافتها . ومن ثم فانها لا تقاس الى مدينة مترفة معزولة مثل مكة في عصر بني امية ، لان بغداد كانت مترفة بقوتها الذاتية ـ موقعها وتكوينها البشري ومركز الخلافة ، ثم هي محط انظار العالم كله في تلك القرون .

اما الشاعر علي بن العباس بن جريج ، المعروف بابن الرومي (ولد ٢٢١ هـ) فهو من اصل يوناني ، وقد جمع الى هذا الميراث العرقي تراثا شعريا خصيبا ورثه عن فحول العصور منذ الجاهلية الى منتصف القرن الثالث الهجري ، وهو يعيش ـ اخيرا ـ في بغداد ، يطل منها على العالم المتحرك من حوله .. لهذا كله لا بد ان تختلف صورة المراة عنده كثيرا .

على اننا اخترنا هذه القصيدة بعينها لغرض محدد ، فابن الرومي قد غلبت عليه شهرته بالهجاء والافحاش فيه ، كما عرف بالتشاؤم والزهد في مخالطة الناس ، وله في ذلك نوادر عجيبة ، ولكن شعره الرائع يتجاوز هجاءه وتشاؤمه جميعا ، فله مدائح نادرة ، بل ان قصيدته في رثاء ابنه الاوسط تعد من عيون الشعر العربي لكل العصور ، واينا يقرا قوله متحسرا على ولده :

وَمَا سَرَّنِي أَنْ بعتُهُ بِثَوَابِهِ
وَلَوْ أَنَّه التخليدُ في جَنَّةِ الخُلدِ

وما بِعتُهُ طَوْعَاً ولكنْ غُصِبْتُهُ
وليسَ على ظُلْمِ الحوادِثِ من مُعْدِي

وإنّي وإنْ مُتِّعْتُ بابنَيَّ بعدَه
لَذَاكِرُهُ ما حَنَّتِ النِّيبُ في نَجْدِ

....

مُحمَّدُ ما شيءٌ تُوُهِّمَ سَلْوَةً
لِقلبيَ إلاّ زادَ قلبي مِنَ الوَجْدِ

أَرَى أخَوَيْكَ الباقِيَيْنِ فإنّما
يكونانِ للأَحزانِ أَوْرَى مِنَ الزَّنْدِ

إذا لَعِبـَــا في مَلْعَـــبٍ لَـــكَ لَذَّعَـــا

فُــــؤادي بِمِثْـلِ النّارِ عن غيْرِ ما قَصْـدِ

فَمَــا فيهمـــا لـــي سَلْوَةٌ بل حَـــزَازَةٌ

يَهيجَــانِها دُونـــي وأَشْقَـــى بها وَحْدِي

أينا يقرأ ذلك ولا يشعر بلوعة الفقد ، وعذاب الاباء بالابناء ؟! ومع هذا فقد اخترنا قصيدته عن المراة لا لرابطتها بقصيدتين سابقتين وحسب ، بل لما تدل عليه من غزارة شاعرية ابن الرومي وتفننه في اغراض الشعر المختلفة ، ولدلالتها النفسية الخفية التي ستأتي معاكسة لما عرف به من تشاؤم وروح عدائي .. فأوصافه للمراة تنطوي على كثير من الرغبــات الخبيئة في الاستمتاع بالدنيا ولذائذها المادية ، ولكنه في النهاية يحاول ان يسترد طبيعته العقلية فتتحول المراة في القصيدة الى لغز او سؤال عــن جـــواب .

جَنـَّــةُ الدنيـــا وعذابُهـــا

١ أَجْنَـــتْ لــكَ الوَجْـدَ اغصانٌ وكُثْبَــانُ

فيهِـــنَّ نوعـــانِ : تُفـــاحٌ ورمّـــانُ

٢ وفـــوقَ ذَيْنِـــكَ أعنـــابٌ مُهَدَّلَـــةٌ

سُـــودٌ لَهُـــنَّ من الظلمـــاءِ الْـــوانُ

٣ وتحـــتَ ذلــك عُنّـــابٌ تلـوحُ بــه

اطرافُهُـــــنَّ قلـــوبُ القـــومِ قِنْوانُ

٤ غُصـــونُ بَانٍ عليها ــ الدهرَ ــ فاكهـــةٌ

ومـــا الفواكـــهُ مِمـــا يَحملُ البَـــانُ

---

١ ــ أجنت : يقال : أجنى الثمر : حان اجتناؤه ، أجنى الشجر : صار له جنى يجنى ، واجنى فلانا الثمر مكنته من اجتنائه وهو المراد هنا . الوجد : الحزن ، وحالة نفسية شديدة التاثر . الكثيب : مرتفع الرمل .

٣ ــ العناب : ثمر أحمر حلو على شكل النبق او ثمرة السدر . قنوان : جمع قنو ، وهو عذق النخلة بما فيه من الرطب .

٥ ونَرجِسٌ باتَ ساري الطَّـلِّ يَضْرِبُـهُ
وأقْحُـوانٌ مُنيـرُ النَّـوْرِ رَيَّـانُ

٦ أُلِّفْـنَ مِـن كلِّ شيءٍ طيِّـبٍ حَسَـنٍ
فهُـنَّ فاكهَـةٌ شَتَّـى ورَيْحَـانُ

٧ ثِمـارُ صِدْقٍ إذا عايَنْـتَ ظاهِرَهَـا
لكنّهـا حـينَ تَبْلُـو الطعْـمَ خُطْبَـانُ

٨ بلْ حُلْـوَةٌ مُرَّةٌ ، طَـوْرًا يُقـالُ لهـا
شَهْدٌ ، وَطَـوْرًا يقـولُ الناسُ ذِيفَـانُ

٩ يا ليْـتَ شِعْـري ــ وليْتٌ غـيرُ مُجدِيَةٍ
إلاّ استراحَـةَ قلـبٍ وهْو أسْـوَانُ ــ

١٠ لأيِّ أمْـرٍ مُـرادٍ بالفتـى جُمِعَـتْ
تلْـكَ الفُنـونُ فضَمّتْهُـنَّ أفْنَـانُ ؟

١١ تجـاورتْ في غُصُـونٍ لَسْـنَ من شَجَـرٍ
لَكِـنْ غصـونٌ لهـا وَصْـلٌ وَهِجْـرَانُ

١٢ تلْـكَ الغصـونُ اللّوَاتـي في أكِمّتِهَـا
نُعْـمٌ وبُـؤْسٌ وأفْـراحٌ وَأحْـزَانُ

١٣ يبْلُـو بها اللهُ قومًـا كي يَبِينَ لـهُ
ذو الطـاعـةِ البَرُّ ممّـن فيـهِ عِصيانُ

١٤ وما ابتَـلاهُم لإعْنَـاتٍ وَلا عَبَـثٍ
ولا لِجَهْـلٍ بمـا يحْويـهِ إبطَـانُ

---

٥ ــ الاقحوان : نبت زهره ابيض واصفر ، ورقه محدد وتشبه به الاسنان ، والنرجس تشبه به العيون .

٧ ــ عاين الشيء : رآه بعينه . تبلو : تختبر . خطبان : جمع اخطب وهو المر .

٨ ــ ذيفان : سم ، والشهد : عسل النحل .

٩ ــ ليت شعري عبارة تقال لاظهار الدهشة والتعجب . أسوان : حزين .

١٠ ــ الفنون : الانواع وهي جمع فن ، والافنان : الغصون المستقيمة وهي جمع فنن .

١٢ ــ الاكمة : الكمام غطاء النور او الوعاء الذي يغطي الثمرة في بدايتها . والكم : البرعوم ووعاء الطلع والكمة كل غطاء غطيت به شيئا والبسته اياه فصار له كالغلاف .

١٤ ــ الاعنات : الايقاع في المشقة والشدة . العبث : اللعب . ابطان : مثنى ابط ويعنى الصدر ، او ما يبطنه الشخص .

١٥ لَكِنْ لِيُثْبِتَ فِي الأَعْنَاقِ حُجَّتَهُ
وَيَحْسُنُ العَفْوُ ، والرّحمن رَحْمَانُ

١٦ ومِن عجائِبِ ما يُمْنَى الرجالُ بِهِ
مُسْتَضْعَفَاتٌ لنا مِنهن أَقْرَانُ

١٧ مُسْتَظْهِرَاتٌ بِرَأْيٍ لا يقومُ له
قصيرُ عَمْرٍو ، ولا عمْرُوٌ وَوَرْدَانُ

١٨ مُناضِلاتٌ بِنبْلٍ لا تقومُ له
كتائِبُ التُّرْكِ يُزْجِيهِنَّ خَاقَانُ

١٩ مِن كلِّ قاتِلَةٍ قَتْلَى ، وآسِرَةٍ
أسرَى ، وليس لها في الأرضِ إِثْخَانُ

٢٠ يُولِينَ مَا فيه إِغْرامٌ ، وآونةً
يُولِينَ ما فيه للمشْغُوفِ سُلْوَانُ

٢١ وَلا يدُمْنَ على عهدٍ لمعْتَقِدٍ
أنَّي ؟ وهُنَّ كما شُبِّهْنَ بُسْتَانُ

٢٢ يَميلُ طَوْرًا بِحَمْلٍ ثم يَعْدِمُهُ
وَيكتَسي ثم يُلْفَى وهو عُرْيَانُ

تحليل الأبيات

هذه هي المراة في رؤية ابن الرومي ، وهي ليست بعيدة عن رؤية البيئة العامة في ذلك العصر ، وربما في أي عصر ، والقصيدة تتحرك عبر

---

١٦ — يمنى بكذا : يبتلى به ويختبر . اقران جمع قرن وهو المماثل في الشجاعة والشدة والعلم الخ .

١٧ — الخاقان : لقب لملك الترك .

١٨ — استظهر بالشيء : اعتمد عليه في الظهور على الاخرين اي الانتصار . وقصير عمرو هو قصير بن سعد اللخمي الذي خدع الزباء وقتلها بحيلة ثارا لجذيمة الابرش ، وعمرو: غالبا اراد به عمرو بن العاص وهو من دهاة العرب ، اما وردان : فهو مولى عمرو بن العاص ، وكان داهية ايضا ، وكان عمرو يستشيره . ويانس لرايه .

١٩ — اثخن في الامر : بالغ فيه ، واثخن في العدو بالغ في قتاله ، اي انها تقتل وتاسر دون ضجيج او دماء .

٢١ — اني : كيف يكون ذلك ؟

٢٢ — يلفي : يوجد .

ثلاثة محاور ، تستقل احيانا وتتمازج احيانا ، اما هذه المحاور فهي : وصف المراة حسيا ونفسيا ، ثم اثرها وتأثيرها بالنسبة للرجل ، واخيرا السر في كونها فطرت على ما هي عليه وانها تملك هذا التأثير .. اي ان المحورين الاولين وصفيان ، اما الثالث فانه تعليل لهما وتبرير .. أشبــه بتحويل الجــواب الى استفهــام .

والمراة حسيا في هذه القصيدة بنت الطبيعة الرغيدة ، حين تكــون الطبيعة في مهرجان الجمال ، حالية بكل ما يــروق العين والانف والاذن واللسان ، وتزيد المراة على حسن الطبيعة حسنا آخر هو جمعها بين ما لا يجتمع ، وكأن وصف المراة في هذه القصيدة يحقق قول قيس العامري في ليلى : اخذت محاسن كل ما ضنت محاسنه بحسنــه ! فبعــد البدايــة التقليدية : وصف قوام المراة واعتدال قدها بغصن في كثيب ، يختار الشاعر من حدائق بغداد اجمل ما فيها من تفــاح في الخــدود ورمان في الصدور واعناب في جدائل لا تزال مطمح الحسان في تصفيف شعورهن الى اليوم ، وعناب في الاصابع .. وتعود من جديد العيون النرجسية ، والفم الطيــب رائحة ولونا وملمسا .. وتتفوق المراة على الطبيعة التي اخذت منها أجمل ما فيها ، بأن اخذت هذه الثمار اماكنها الجميلة في تأليف حسن متناســق على غصن بان ، وهي ليست مما يحمل البان ، وهذه الفاكهة دائمــة لا تنقطع ولا يلحقها تلف وليست كذلك فواكه الشجر !

وحين يتدرج الشاعر الى الوصف النفسي للمراة فانه يصفها من وجهة نظر الرجل — بالمعنى العام لكل العصور — فهذه الطبيعة المتجلية الحالية المتبهرجة ستبقى كذلك طالما اخذت منها موقف المشاهد ، اما اذا حاولت ان تقترب فانك ستكتشف « الوجه الاخر » لهذا التكوين البديع .. ستكــون حلوة ومرة ، وشهدا وسما !

ويلتقى هذا الوصف النفسي للمراة ممتزجا بالمحور الثاني وهو اثرها وتأثيرها على الرجال ، فهذه الطبيعة البديعة ليست من شجر ، انها ماثلة في بشر ، فلها وصل وهجران .. يقابله — عند الرجل — نعم وبــؤس وافراح واحزان .. فهي الحزن ، وهي العزاء عن الحزن ، وهي تأســر وتقتل بغير جراح ، وتمكر فتغلب دهاء الدهاة ، وتضرب بغير سلاح فتهزم المقاتل المحترف . واذا كانت المراة قد اخذت من البستان حسنة ، فقــد اخذت منه ايضا تلونه وعدم ثباته على حال ، اذ يمتلىء بالبراعم وينــير بالثمار ، وفجأة ينتهي كل شيء ، ولا يبقى منه الا اخشــاب واقفة .. او خطبــان وزيفــان !!

ويبقى المحور الثالث معلقا في صورة تساؤل : لاي أمر مراد بالفتى جمعت تلك الفنون ؟! ولا بد أن تلفتنا اشارته الى « الفتى » فكأن المرأة

خلقت على هذه الشاكلة وملكت هذا التأثير ليس لتؤدي دورا معينا في الحياة خاصا بها ، وانما لتنتهي بالرجل الى صورة معينة .

وعلاقة المرأة بالحديقة وتأثيرها على الرجل موروثة غريزة وفكرا منذ قصة آدم وحواء ، والشاعر يعبر عن هذه التجربة القديمة المأثورة بوعي او بغير وعي ، ويرجح ذلك اشارته المباشرة الى ابتلاء الله للناس — رجالا ونساء — بوضعهم على محك الصراع الدائم بين الغريزة والفكر والعقيدة، ولكن الشاعر يروي القصة ويفلسفها من زاوية الرجل ، فالمرأة خلقت اختبارا له ، وهي تنطوي على الغاز واسرار ، ليبقى عالم الاسرار وحده سبحانه قادرا على رحمة عباده .

هذه صورة المرأة بريشة شاعر عباسي عاش في ازهى عصور الشعر العربي ، فأخرجته المرأة عن تشاؤمه وعدميته يتجول حرا في حدائق الكرخ وينتقى من أطايب فواكهها ليرسم لوحته البديعة فيكشف عن نازع انساني لا ينمحي ، وفطرة مهما انحرفت عن الطبيعة السوية فستاتي لحظة تجرفها الطبيعة وتعيدها الى وضعها الصحيح . فليقل لنا الدارسون عبر العصور ان ابن الرومي كان هجاء فاحش اللسان ، بغيضا الى الناس مبغضا لهم ، يمدح بثمن ويسترد مدحه ان لم ينل بغيته ، ويعسر على اهله ويضيق على نفسه ويتوجس خيفة من أي تصرف تجاهه .. ليقولوا ذلك كله اقتناعا بمراقبة سلوك الشاعر وقراءة شعره .. ولكن هذه القصيدة نابعة من لا شعور هذا الشاعر البائس ، وستبقى المرأة دائما قادرة على تحريك الماء الراكد واستخراج المكنون في اعماق الرجل وجعله مكشوفا تحت ضوء الحقيقة ، وهنا سيلتقي التعبير عن الحرمان مع التعبير عن الشبع والتخمة !! وهكذا كشف الشاعر بالمرأة وامامها قناع عقله الباطن ، فراح يتخير لها اجمل ما شاهد وتذوق ، وعمق وسائله الفنية فلم تعد — كما كانت من قبل — مجرد صورة حسية ، ظبية او جؤذر ، انها صورة نفسية تكتشف من تأثيرها على الاخرين ، وصورة اسطورية لا سبيل الى اكتشافها .

أما شاعرنا فقد كشف صفحة من نفسه لم تكشفها قصيدة اخرى غير هذه القصيدة ، اي انكشف جانب من الشاعر اللغز حين وقف أمام لغز اكبر . .

القصيدة الرابعة

أحمد العَـــدْواني في مِحرابِ الحقيقة

بهذه القصيدة ننتقل الى شعرنا المعاصر ، ونغــادر عالم الشعــر القديم ، ولكن ينبغي ان نتذكر دائما انه في مجال الفنون — والشعر منها — ليس هناك قديم وجديد ،وانما اصيل ومقلد .. فالقصيدة الجيدة تستحق هذا الحكم عن جدارة في كافة العصور .. ومع هذا سنلحظ بحق — كما لاحظنــا من قبل — ان لكل عصر اهتماماته واساليبه وقضــاياه .. وهذه القصيدة لشاعر من الكويت طالت صحبته للتراث العربي الاسلامي في اتجاهيه : الروحي والاجتماعي . ولقد تحركت موهبته الشعرية عبر ثلاثين عاما بين هذين القطبين . وقصيدته هذه قصيدة صوفية ، وبين الصوفية والرمزية الفنية وشائج لا تنكر ، ولهذا ينبغي أن تقرأ بحذر ، والا تؤخذ فيها العبارات بدلالاتها المباشرة ، وهنا نذكر بموقف فني نقدي لشعــراء وفلاسفة الرمزية ، وهو انهم يرفضون شرح اشعارهم ، لان الشرح — في رأيهم — تمزيق لاوصال القصيدة ، وافساد لروح التكامل في التجربة ، ولان الشرح يحاول ان يستخلص من كل بيت او مجموعة ابيات فكرة محددة ، والشاعر الرمزي — ومثله الشاعر الصوفي — لا يصور افكارا بل حالات نفسية وخطرات باطنية ومشاعر شاردة تستعصي على التحديد اللغــوي الدقيق ، ولهذا يكتفي الشاعر بأن يوحــي بمــراده دون أن ينص عليــه صراحة ، ومن ثم يدعونا الى تلقي تجربته الفنية الشعرية في غموضهــا وضبابها ، مكتفين بالاحســاس والشعــور دون الالحاح على الافكــار والمعاني .

ونحن نعرف ان للمتصوفة لغة خاصة بهم ، فيها الكثير من المصطلحات التي يشرحونها بطريقتهم ، ولا يريدون بها دلالاتها القاموسية الشائعة ، ولسنا الان بسبيل شرح هذه المصطلحات ، وبخاصة ان شاعرنا لم يتوغل فيها ، وجاءت اشاراته وتعبيراته الصوفية ميسورة الفهم ولو على التقريب من ايحاء السياق . وقبل ان نقرأ القصيدة يمكن أن نتعرف على اطارهــا العام ، فالقصيدة بعنوان « اليها » وهو يعني « الحقيقة » وقد اشار الى

ذلك في البيت الثاني . و « الحقيقة » عند الصوفية تعتبر غاية رحلة الصوفي في تنقية ذاته بالرياضة والمجاهدة والعبادة ، فهي ليست في مقابل الكـذب او الزيف كما يدل المعنى اللغوي ، وانما هي : سلب آثار اوصافك عنك بأوصافه سبحانه ، وليس من شك في أن هذا المعنى الصوفي الدقيق غير مراد في القصيدة ، فسياقها لا يدل عليه ، وقد أراد الشاعر ان يصـور تجربته الروحية والعقلية في البحث عن جوهر الاشياء ومعانيها الخفية ، متجاوزا القشور والمظاهر والافكار الجاهزة والتخيلات الفاسدة ، وهذا التعمق في الفكر للوصول الى الجوهر يحتاج الى الصبر والتضحية وشمول النظـر وصفـاء البصـيرة .

والآن .. لنقـرأ القصيدة .

إليهـــا

رَوَوْا عنـــكِ الحديثَ فمـــا أصابـــوا
وجـــارُوا في الشريعَـــةِ والطريقـــهْ
ولـــو عَدَلُـــوا لمـــا وضعوا رُسُومـــًا
مُقَـــدَّرَةً علـــى شمـــسِ الحقيقـــهْ
مُـــرادِي أنتِ مـــا غامَـــرْتُ إلاّ
لأحيَـــا في مَغَـــانيكِ الوَرِيقَـــهْ
وأتـــركُ خمـــرةَ السُّمَّـــارِ خلفِـي
لأعْصِـــرَ كَرْمَـــةَ الأُنْـسِ العَتيقَـــهْ
ففـــي أورَاقِهـــا اشتبكَـتْ عُـــرُوقي
وغذَّتْنِـــي منابِتُهـــا العريقَـــهْ
وكنْـــتُ لهـــا الوثيقـــةَ في شُهُـودِي
وكـــانَتْ لـــي علـى غَيْبِـــي وَثيقَـــهْ
فَصُبـــِّي الكـأسَ بعـدَ الكـأسِ حتـى
أفـــوزَ بنشـــوَةِ الـــروحِ الطَّليقَهْ
وأُصْبِـــحَ موجـــةً وأخـــوضَ بحـــرًا
نجـــاتي في سفائِنِـــهِ الغَرِيقَـــهْ

عَشِقْـــتُ فــــروعَ حُسْنِـــكِ في البَرايـــا
فلـــي في كـــلِّ بُستــــانٍ حديقـــــهْ
ومـــا بَالَيْـــتُ تَنـتُّــورَ الخطــــايا
إذا مـــا هَـــابَ ذو حَـــذَرٍ حَرِيقَـــهْ
وهـــل أذْنَبْـتُ حـينَ قَبَسْـتُ نـــارًا
لِحتـُـكِ في مجاهِلِهـــا السَّحِيقَــــــهْ ؟
إذا كـــان التَّكَلُّـــفُ شَـــرْعَ قـــوم
فإنـــّي قـــد عبدتُـــكِ بالسَّليقَـــــهْ

تحليـــل القصيـــدة

هذه اذن رؤية الشاعر للحقيقة وتجربته معها ومعاناته في سبيلها ، ومع انه لم يسرف في المصطلحات الصوفية ، ولم يصل بالغموض الى حد الالغاز والتعميـــة ، فـــان بعض عباراته يحتـــاج الى شرح وتوضيح ، فالشريعة ، الوصول الى الحقيقة بطريق النقل ، والطريقة ، الوصول اليها بطريق الفيض والكشف ، ولكن بلوغ الحقيقة — في راي الشاعر — لا يحتاج الى رسوم ، اي نظم ومراحل. .انه يحتاج الى المغامرة في التجربة ، فمن خلال التجربة والمعاناة يسبر الانسان اغـــوار الاشياء ويصل الى المعرفة الاصيلـــــة .

والخمرة في قصائد الصوفية ليست تلك المادة المسكرة ، وانما هي رمز لطرب الروح وهيام القلب بحالة الوجد التي يبلغها الصوفي في خلوته التعبدية .. وشاعرنا يترك خمرة السمار باعتبارها اثرا او نتيجة ليصل الى المنبع او الاصل والجوهر فيعصر كرمـــة الانس ، والانس — كمـــا يشرحه الصوفية .. اثر مشاهدة جمال الحضرة الالهية في القلب ، وهو جمال الجلال ، وربما دل السياق على انه اراد ما اشرنا اليه ، ووصفت الكرمة بأنها عتيقة لان جواهر الاشياء وحقائقها لا تتغير او تتبدل ، وانما تتغير الاعراض من صفات وحـــالات .

والشاعر جزء من جوهر الوجود وحقيقته ، وفي كيانه الانساني دليل عظمة خالقه اذ جمع فيه عناصر هذا الوجود ، ولعل في البيـــت السادس اشارة الى ما اخذ الله سبحانه على خلقه ميثاقهم واشهدهم على أنفسهم فسألهم سؤال تقرير : الست بربكم ؟ فاقروا بذلك قبل ان يعاينوا الحياة الدنيا ، اي اقرت فطرتهم بعبوديتهم للخالق الواجب الوجود ، فالانســـان شاهد على الحقيقة بحياته ، وهي شاهدة عليه قبل وجوده .

وهذا مصداق قول الحلاج : صفات البشرية لسان الحجة على ثبوت صفات الصمدية ، وصفات الصمدية لسان الاشارة الى فناء صفات البشرية ، وهما طريقان الى معرفة الاصل ، الذي هو قوام التوحيد .

والصوفية يتحدثون عن الكأس والشرب ليقربوا الى الناس معنى الحب الالهي ، انه شراب تنتشي به الروح وتتحرر من ربقة البدن ، يقول ابو يزيد البسطامي :

عَجِبتُ لمن يقولُ ذكرتُ ربّي — وهل أنْسَى فأذكُرُ ما نَسِيتُ
شَرِبْتُ الحبَّ كأسًا بعد كأسٍ — فما نَفِدَ الشرابُ وما رَويتُ

ويقول : « من تجرع كأس الشوق يهيم هياما لا يفيق الا عند المشاهدة واللقاء » وشاعرنا العدواني في رحيل دائم وراء هذا الشوق الى الحقيقة « الكأس بعد الكأس » حتى وان كان العمر والراحة والاستقرار هي الثمن للمعرفة وبلوغ الحقيقة . ان الشاعر يعبر عن توقه الى الالتحام بالكون الحر كموجة في بحر ، ليتملى الحقيقة الكونية في صورتها اللامحدودة ، وهو في سعيه الى « المطلق » شديد الشوق الى ان « يعرف » بطريق التأمل والتجريب ، ولذا فانه يرى في كل مظهر من مظاهر الحياة تجسيما لتلك الحقيقة الخالدة ، فأصغر جزء منها يفصح عن عظمة الكل اللامتناهي ، فيصبح البستان المحدود حديقة مترامية حافلة بالثمار .

والشاعر ــ حين يقبل بالتجربة طريقا لبلوغ الحقيقة ــ يعرف ما يتعرض له المجرب من عذابات وظنون واخطاء ، ولكنه لا يبالي بذلك لان عظمة الثمرة ونهاية الرحلة وهي ان « يعرف » تجعله يستهين بكل شيء ، حتى بما تعارف الناس عليه بأنهخطيئة .. فربما كانت الحقيقة النقية في قرار التجربة المشينة أو المهينة ، فالاضداد تلتقي في النهاية ، والمعدن يصفو وينقى بالانصهار ، بعرضه على النار . والتجربة : اي خوض البحر واقتحام تنور الخطايا ، هي السبيل الى اقتباس النار !! واذا كان لاقتباس النار ظل اسلامي واضح ورد في قصة موسى عليه السلام حين انس نارا فذهب ليقتبس منها فناداه ربه .. فعرف ربه ووعى حقيقة دوره ، فان للنار مغزاها الاسطوري وهي رمز للمعرفة عند الاغريق .. وقد رفض قابس النار أو سارق النار ــ كما سموه ــ ان يعتبر نفسه مذنبا ، وصبر على آلام التجربة ، ويأتي البيت الاخير ليؤكد معنى البيت الاول .. فالحقيقة فطرة وسليقة لمن يستمع الى طبعه ويتأمل ذاته ، وهي لا تحتاج الى اكثر من التجريب .. وليس الى التلقين .

فهذه التجربة الشعرية الرمزية تعني في معناها العام ايمان الشاعر بضرورة المعرفة وبلوغ جواهر الاشياء والعلم بحقيقتها ، وهو يرسم طريقا

لذلك هو خوض التجارب .. التجارب الروحية والسلوكية معا .. فالمغامرة في مضمار التجربة هي الطريق الى الالتحام بالوجود في معناه الشامل ، والتجربة عنده ليست غاية في ذاتها .. في ابان التجربة يأتي التأمل والقياس والتذكر والعودة الى استثارة ذكريات ما قبل التجربة او ما قبل الحياة الدنيا ، وبهذا يصل الانسان الى العلم بنفسه .. اي الاهتداء الى فطرته وسليقته ، وهذا هو وجوده الحق .. او حقيقته التي ينبغي ان يسعى جاهدا لبلوغها .

هذا شرح موجز تقريبي لتجربة صوفية ترفض الشرح والتحديد .. واذا صح ان شعر الشاعر يفسر بعضه بعضا فاننا سنجد جذور هذه التجربة الصوفية ، في قصيدة أخرى تمتزج فيها الصوفية بالوجودية ، وهي بعنوان : « من اغاني الرحيل » وفيها يعلن الشاعر رفضه للحياة الرتيبة الجاهزة ، ومله للامان الخامل في ظلمجتمع نمطي ذي حياة باردة ، ينكر الانطلاق ويتهم التجديد ويزدري الفكر الحر ، ومن ثم يسجل العناصر الايجابية لرحيله ، وهي تذكرنا ببعض معاني « اليها » . يقول :

. . . .

رحلت عنكم لكي أحطم الأسوار
وأنشر الأسرار في ضوء النهار
وأشهد الحياة والكون بلا جدار
فطالما أعاقني حد
وحال دون رؤيتي سد
وحكمَت شرائعُ الظلام
عليّ ·· حتى في ملاعب الأحلام
وكان لي بكل خُطوة مقتل
أجل يا سادتي أجل !!
رحلت عنكم ، ولم أزل — أرحل !

★★★

رحلت عنكم ··
لكي أمارس الحياة
في مغامرات ما لها نهاية

أُحِسّ فيها نشوةَ الخطر
تَرِيشُ لي أجنحـــةً عاصفـــة
تضرب في الأجـــواء كالقـــدر
تنشر لي بكل درب راية
تظلني فيها مواكب الظفـــر
تشعل نفسي ثـــورة هادرة ٠٠
كأنها قاعُ سقر
تجعل للحياة عندي ألف غاية وغاية ٠٠
ما خطرت على بشر !!
رحلت عنكم لكي تكون كلُ لحظة مـــن عمري ٠٠
ولادةً جديدة
تهبني تجربة أكمـــل
أجـــل يا ســـادتي ـــ أجل !!
رحلت عنكم ، ولم أزل ـــ أرحل !!

وينبغي ان نضع في اعتبارنا حين نحب ان نوازن بين نوازع الثورة والرغبة في الانعتاق ورفض المجتمع التقليدي والتوق الى خوض التجارب البكر، ينبغي أن نضع فيإعتبارنا ان «من اغاني الرحيل» كتبت سنة ١٩٦٩، أما القصيدة الاخرى « اليها » فقد كتبـــت ســـنـــة ١٩٧٤ ، فهناك خمس سنوات تفصل بين التجربتين ، وليس من شك في ان هذه السنوات عملت عملها في نفس الشاعر ورؤيته الاجتماعية والفلسفية ، ومدى قدرته على مجابهـــــة الحيــــاة .

وقد يكون من الطريف ان نشير الى مقطع من قصيدة ، هي زمنيـــا تقع في منتصف المسافة بين القصيدتين السابقتين ، وفي موقفها النفســـي والفلسفي من التجربة والمغامرة تأخذ نفس الموقع على التقريب ، ونعني قصيدة « شطحات في الطريق » التي كتبها سنة ١٩٧٢ ، وفيها يقول :

قلْ للذي طلب الحياةَ رخيصـــةً ... احذرْ خِداع الهاجِسِ الغَـــرّارِ
خذْ من حياتِك جانبا تسمـــو به ... واتركْ هَوانَ العُمر للأَغْمَـــارِ
واصعَدْ إلى القممِ الكِبارِ مكرّما ... أو عِشْ حليفَ مهانَـــةٍ وَصَغَـــارِ

إنّ الحيـــاةَ سيولَها وسحابَهَـــا جاءتك بالأمطـــارِ والأنهـارِ
همم الذين على المجاهل أقدموا ذهبَتْ حياتُهـــم بكل فَخَـــارِ
من خافَ من لَهَبِ التجارب جَذْوَةً دارتْ لياليـــهِ على التَّكْـــرَارِ
هي ساعةُ حَزَنَ المسيرُ ازاءَهـــا عند المصيرِ وَلَاتَ حِـــينَ خِيَـارِ
إمّا ملَكْتَ على الزمـــانِ مدارَهُ أو عُـدْتَ محكوما بكلّ مَـدَارِ

واذا كان هذا المقطع من شطحات العدواني يذكرنا ببعض المعاني التي طرقها الشابي ، وبخاصة في قصيدته التي مطلعها :

إذا الشعب يومـــا اراد الحيـــاة فـــلا بـــد ان يستجيب القـــدر

فان اصالته الفنية تتجلى في القصيدتين الاخريين ، وتتأكد اكثر في « اليها » ذات النزعة الصوفية لانها تجربة كاملة ، ولانها في غرض غـــير تقليدي ، ولانها أخيرا بعيدة عن الخطابية ، وبعيدة عن اللغة التقريرية ، وقد جاء التصوير فيها من تصور فلسفي دقيـــق ، ورؤية نافذة في العقيدة ومناهج التطور الانساني ، وبهـــذا كله اكتسبت القصيدة عمقا وجدية ، يستدعيان التمهل في قراءتها ،و محاولة اكتشاف اسرارها الفكرية والفنية أيضـــــا .

القصيدة الخامسة

مـــن شعـــر المقـــاومـــة

في قراءتنا الشعرية ، نبلغ غاية المطاف بهذه القصيدة ، وهي تعتبر الثانية من بين ما اخترناه من الشعر المعاصر ، ولقد أردنا من هذا الاختيار ان نشير — مجرد اشارة — الى التوسع في الاغراض والتنوع في التجارب مع تاكيد اختلاف الاسلوب الفني الذي ينهجه الشاعر في قصيدته ، واذا كانت تجربة العدواني — في القصيدة السابقة — صوفية رمزية غـــير تقليدية موضوعا واسلوبا ، فان هذه القصيدة التي نقف عندها الان جزء من ظاهرة ادبية تأصلت واستمرت وعمقت مجراها حتى صارت تيارا هو ما يسمـــى شعـــر المقاومـــة .

لقد عرف الادب العربي المقاومة في كل عصـــوره تقريبا ، وهـــذا طبيعي ، فسيكون لدى كل عصر ما يقبله ويؤثره ، وما يرفضه ويقاومه ، منذ الصعاليك وشعر الدعوة الاسلامية ، وشعـــراء المذاهب الكلاميـــة والاحزاب السياسية ، وشعراء الصوفيـــة ، وشعـــر الحروب الصليبية والشعر المعاصر المناهض للاستعمار .. فالمقاومة ظاهرة حياة وعلامـــة استمرار للامة .. فنحن لا نغمط شعر المقاومة الفلسطينية حقه اذا قلنا انه جديد قديم .. انه زهـــور تفتحـــت في اشجـــار مغروسة منذ الـــف وخمسمائة عام .. ولن يعني هذا بالطبع أنه يردد الانغام نفسها ، فالحياة متحركة واحداثها متغيرة ، والعدو الذي نتحداه في كل عصر يغير لونـــه واسلوبه ، والمنطقي ان تتلاءم اصوات الرفض مع ما ترفض ، فتتغـــير اساليب المقاومـــة تبعـــا لذلـــك .

ولقد كان شعر المقاومة الفلسطينية قرينا للســـلاح ، مبشرا بـــه ومساندا له ، وهذا ما منحه التفاتا مبكرا من الجمهور والنقاد ، بالاضافة الى ما حقق من مستوى فني مؤثر ، بعيد عن الخطابية والمبالغـــة ، او الاغراق في الرومانسية والهروب الى الخطابية .. وهو ما كان يغلب على الشعر الفلسطيني قبل بدء الكفاح المسلح .

لقد جاء شعراء المقاومة يخاطبون قومهم من وراء الاسلاك في الارض المحتلة ، ولقد كان المواطن العربي يجهل عنهم كل شيء تقريبا ، كما كان يحسب ان العرب تحت الاحتلال الاسرائيلي قد درست عروبتهم وضاعت اصالتهم ، فاذا به يفاجأ بهذا الصوت النقي الشجاع عند سميح القاسم ومحمود درويش وتوفيق زياد وغيرهم ، يحيى الصمود والمواجهة ، ويدين التخاذل والنكوص ، ويؤكد التمسك بالارض والهوية العربية مهما لاقى في سبيل ارضه وعروبته . يقول محمود درويش من قصيدة « بطاقة هوية » :

إذن
سجلْ براس الصفحةِ الأولى
انا لا اكرهُ الناسَ
ولا اسطو على احَدِ
ولكنّي إذا ما جعتُ
آكلُ لحم مُغتَصِبي
حَذارِ حَذارِ من جوعي
ومِن غَضَبِي

ويقول سميح القاسم من قصيدة : « خطاب في سوق البطالة » :

ربما تسلُبني آخر شِبرٍ من تُرابي
ربما تُطعم للسجن شَبابي
ربما تسطو على ميراث جدي
من اثاث ... واوان .. وخَوَابِ
ربما تَحرق اشعاري وكتبي
ربما تُطعم لحمي للكلاب
ربما تَبْقَى على قريتنا كابوس رعب
يا عدوَّ الشمسِ .. لكنْ لن اُساومْ
وإلى آخرِ نبْضٍ في عروقي .. سأقاومْ .

ولقد تميز شعر المقاومة بمجموعة من الخصائص الموضوعية والفنية استمدها من طبيعة الدور الذي اضطلع به ، والجمهور الذي يتوجه اليه ، والظروف العامة التي قيل في ظلها ، فهو شعر ملتزم بالارض الفلسطينية ، يعيد الحياة الى تاريخها العربي ، ويرسم ملامحها الزمانية والمكانية بتعاطف واعتزاز ، وهو شعر موجه الى الجماهير الكادحة ، ولهذا يخاطبها بلغتها ويبسط القضايا ويتجنب التعقيد . وحين يصور المجاهدين فانه يختارهم

من بين صفوف تلك الجماهير ، ولقد كتب اكثر هذا الشعر في ظل سلطة عنصرية غاشمة ، ولهذا لجأ شاعر المقاومة احيانا الى الرمز ، يغلف به مقاصده المثيرة لعدوه المستنفرة لغضبه ، ولكنه حرص دائما على أن يكون الرمز بعيدا عن الغموض والالغاز حتى يظل قريبا من مدارك الجماهير التي يتوجه اليها الشاعر اصلا .

والقصيدة التي نختارها تمثل تجربة فريدة .. انها تعليق على رسالة ، بعث بها فلسطيني غادر الارض المحتلة وعاش في بيروت ، الى صديقه الذي آثر البقاء تحت القهر العنصري ، يغريه بالمغادرة ، ايثارا للراحة وطلبا للعلم والثراء :

إليكَ هُناكَ حيثُ تموت

شعر : سميح القاسم

رسالتُك التي اجتازتْ إليّ الليلَ والأسلاك
رسالتك التي حطتْ علي بابي .. جناحَ مَلاك
لماذا ؟ حين فضّتها يداي ..
تَنَفّضَتْ اشوَاك
على وجهي وفي قلبي ؟
رسالتك التي انتشلتك من مُسْتَنْقَعِ الغُربةْ
وردّتْ لـي طفولتَنـا
من القِيعَانِ .. قيعان الأسى الصُّلبةْ
وردتْ لـي براءَتَنا
وردت لي أناشيدَ الصباحِ وغرفةَ الدرسِ
وشيطنةَ المساءِ .. وساحةَ القريةْ
وصوتَ ابيك يزجرنا : كفي لليوم يا اولاد !
وامّـك في تساؤلها : وكيف سميح ؟
فترشُفُ امّيَ القهوةْ
وتهتف جـد مَزْهُـوّةْ !
: بإذن الله .. ممتازٌ ! وكيفَ فُؤادْ ؟
ـ كصاحبه ! إلهي يَحرس الاثنين
من الإهمـال والحُسـاد
ومن صائبـةٍ بالعـين

★★★

رسالتُك التي رفّتْ على جُرحي
كعصفور تفلت من سجون الحزن والحرمان
ورافق نَجمةَ الصبح
لماذا حين فضتّها يداي .. تَنَفّضَتْ أشواك
على وجهي .. وفي قلبي ؟

★★★

« أخي الغالي »
كتبتَ إليَّ مَزْهُوًّا .. « أخي الغالي » !
تحيـــاتي وأشواقي
تطيرُ اليك من بيروت
اليــك هنـــاك .. حيث تموت
فدى الباقي من التافهِ من ميراثك الباقي
تحياتي واشـــواقي
انا أصبحتُ انسانا جديدا .. غيرَ ما تَعْهَدْ
ختمتُ دراستي العليا .. ونلتُ شَهادةَ المعهد
واصبح مكتبي اكبـــرْ
وصار اسمي هنا اشهَرْ
ولي صاحبةٌ شقراءُ .. جدتها فرنسية
واخرى جدّها قاد الفتوحاتِ الصليبية
ومثلُ بقيــــة الأسيــــادِ
تربضُ في فنـــاء الدار .. فارهةٌ خصوصيةْ
أخيَ الغــــالي !
لماذا انـــتَ لا تأتـــي إلى بيروت
وتتركُ جرحَـــكَ المقـــــوت
وتهجرُ وجهَـــــك المغموسَ في الوحْلِ
وتنسى عيشــــةَ الذلِّ
فحقلك لم يكن ارحبَ من حقلي
وبيتـــُـك لم يكـــن اجملَ من بيتي
لماذا انـــت لا تأتـــي ؟!
أخـــي الغالي !
تحيـــاتي واشــــواقي
إليك هنـــاك في المستنقـــعِ الباقي !

★★★

رسالتُك التي اجتازتْ إلــيَّ الليلَ والأسلاك
رسالتك التي حطت على بابي .. جناحَ ملاك
اتعلــــم ؟
حين فضتها يَدايَ تَنَفّضَتْ اشـــواك
على وجهي .. وفي قلبي !
اخــي الغـــالي !
إليـــك هنـــاك في بيروت
اليك هناك .. حيث تمــوت
كَزَنْبَقَـــــةٍ بـــلا جِذر
كنهر ضيـّــع المنبـــع
كاغنيــــةٍ بلا مُطلــع
كعاصفـــة بلا عُمْـــرِ
اليك هنـــاك حيث تموت كالشمس الخريفيّة
باكْفَـــــانٍ حريريــــة
اليــــك هناك .. يا جُرحى ويا عاري
ويا سَاكِبَ مـــــاءَ الوجــهِ في ناري
اليك اليـــك من قلبي المقاومِ جائعا عاري
تحيــــاتي واشـــــواقي
ولعنــــــةَ بيتِـك البـــاقي !!

★★★

هذه قصة في قصيدة ، نشأ بطلا القصة معا خلف الاسوار ، فجربا عيشة الذل ، وعاشا بوجه مغموس في الوحل طعين الكرامة ، ولكنهما بقيا على ارضهما ، ثم رحل فؤاد الى بيرو ت، وهي هنا رمز لاية مدينـــة عربية ، وهناك حقق طموحه الفردي فنجح دراسيا ، وحقق الثراء والمتعة المرفهة ، ونسي ــ في انشغاله بذاته ــ ارضه الاسيرة وبيته هناك ، على انه جاوز النسيان الى تحريض صديقه القديـــم على ان يسلك الطريق ، مهونا من شأن تلك الاشياء الحقيرة التي يعاني الذل من اجلها ، وهي في رأيه ، لا تستحق . وكان رد سميح في صورة حوار داخلي طويل ، استحضر فيه صورا ومشاهد من طفولتهما المشتركة علـــى أرض الوطن الاسير ، ووضع تلك الصورة المحرومة الصابرة ازاء صورة صديقه المتخمة الغافلة ،

وقد حققت هذه القصيدة في بنائها اهم خصائص شعر المقاومة بصفة عامة .. فهي تنبع من التزام عميق بالارض وارتباط بها مهما واجه الشاعر في سبيلها من الوان العسف والحرمان والمحاربة . وهي برغم اللمســـات

الرومانسية التي استدعتها ذكريات الطفولة قد نحت منحى واقعيا ، بسيطا وكأنها — في جزء منها — قصة او مشهد مـــن قصة ، في هذه الجلســة المسترخية بين الامين وحديثهما المعجب بابنيهما ودعائهما لهما ، وهـــذا المشهد يقوم بوظيفة فنية مزدوجة ، فهو يؤكد الاتجاه الشعبي لمن تتحدث القصيدة عنهم ، ومن تتحدث اليهم ، وهو ثانيا يرسخ الاحساس بالملامح المميزة للوطن وكأنه يرسم صورة لحي شعبي اصيل في ملامحه ، بغيــة استبقاء هذه الصورة والاحتفاظ بها فنيـــا .

وحين يضل فؤاد طريقه وينسى قضيته بعد أن بارح الارض ، فانه يسوغ لنفسه من موقف الفردية الانانية التي تخدع نفسها بالطموح الزائف الى الشهرة والعلم والثروة ، ووراء هذا ، أو قبل هذا الرفاهية والملذات . فليس مصادفة ان تكون صاحبته الاولى من أعراق فرنسية ، وان تكـــون الثانية من نسل بقايا العنصرية الاستعمارية المتسترة بالصليب ، واذن فان هـــذه المدينة العربية قد فتحت ابوابها للغرباء ، ونسيت ثأرها القديم .. صارت مدينة بلا هوية ، وحين نزلها فؤاد فانه فقد ماضيه في زحـــامها وعاش كأهلها ، ميتا يحسب غـــيره هم الامـــوات ، بل لقد صار اعداؤه التاريخيون مصدر سعـــادة له ، وفي هذا ما فيه من اشارة الى الضياع السياسي والانحراف الفكري ، وليس مصادفة ايضا ان يتحدث فؤاد عن سيارته الفاخرة مباهيا « مثل بقية الاسياد » فغاية ما يحلم به الســـادة خارج اسوار الوطن المحتل ان تربض السيـــارة الفارهة في فناء الدار ، فالهتهم رفاهيتهم عن معاناة الاخرين من بني قومهم ، وحين غادر فـــؤاد ارض المعاناة لم يلبث أن صار مثل بقية الاسياد .. أي انه تشكل في قالب جاهز ، هو قالب المدينة اللاهية التي لم تقع في الاسر بعد .

وقد اهتم الشاعر ببناء قصيدته بنـــاء مؤثـــرا .. لنتأمل البدايـــة المتعاطفة مع رسالة الصديق المفارق منذ زمن ، وكيف اثارت الحنين القديم والذكريات القاسية معا ، ثم كيـــف .. فجأة تختفـــي البشائر لتنغرس الاشواك في الوجه وفي القلب . ولنتأمل السخرية في تعبير فؤاد نفسه بأنه صار انسانا جديدا ، وهذا حق بمعنى انه منسلخ ، صار بلا جذور ، بلا معنى ، بلا غاية ، وانه لهذا سيبقى — رغم ما يزين لنفسه — ناقـــص الوجود بغير ارضه ، سيبقى ناقص الوجود لا يكتمـــل .. كنهر ضيـــع المنبع .. كأغنية بلا مطلع !! وهذا الوجود السقط مآله الى الموت ، وان كان موتا مخدرا مخدوعا .

ولقد وظف الشاعر الصور الفنية للكشف عن اتجاهه النفسي وموقفه من سلوك هذا الصديق ، فقد جاءت الرسالة كجناح ملاك ، ولكن هـــذا الجناح الرهيف ما لبث ان تحول الى اشواك جارحـــة معذبة ، والغربة

ــ مهما ازينت ــ ما هي الا مستنقع ، وليست ارض الوطن ولا الحيـــاة فيه مهما قست هي المستنقع ، كما ظن المترفون الذين اتخذوا اعداءهم الطبيعيين اخلاء واصدقاء يلقون اليهم بالمودة عابثين ، يوارون بذلك فرارهم وعجزهم . اما حياة المنفى فهي كشجرة بلا جذر ، كعاصفة بلا عمر ، اي مجرد حركة وقتية ليست لهاحياة ذاتية اصيلة ... مصيرها الى القبر ، وان يكن في اكفان حريرية ، ولا تبقى الا لعنة الاجيال ، تلاحق من خلــع قدميـــه مـــن مهبـــط رأســـه .

وبعــد ،،

فهذه تجربة فريدة المنحى في شعر المقاومة ، وليس مصادفة ان يهتدي اليها شاعر مقيم في الارض المحتلة ، يعرف عن يقين النتائج الخطيرة التي ترتبت على النزوح ، وتفريغ الارض من أهلها . لقد كان ذلك اول الكارثة ، فليس من المبالغة أن يندد بمن يغادر أرضه ويرى فيه عارا وهزيمة . ولقد يصدق على هذا الموقف برمته قول احمد عبد المعطي حجازي في قصيدة « اوراس » :

ارايتَ إلى ورقٍ غَادَرَ شجرَه
هل يستوطنُ شَجرًا آخر ؟ !
ارايتَ إلى امراةٍ حُرّة ..
هل تهوى إلا صاحبَها الأوَّل ؟ !
ارضُك تَهواكَ وتنتظرُك .

الفصل الثالث

قصائـــد ونقـــاد

هذه مجموعة من القصائد الحديثة ، التي لفتت انظار النقاد ، نسجلها هنا ، مع اقتباسات من الدراسات النقدية التي اهتمت بها ، ليتأكد لنا أن العمل الفني المتميز يستطيع ان يجذب الانظار ، بل أن يلهم الناقد عمـــلا نقديا جيدا ، وسنرى كيف تختلف آراء النقاد في العمل الفني الواحد ، وقد يرجع هذا الاختلاف الى اتجاه كل ناقد الى جانب مغاير ، فقد يهتم ناقد بالصياغة ، أو الخيال ، في حين يتجه ناقد آخر الى المضمون أو الهدف . ومن ثم فان تعدد المحاولات النقدية حول العمل الواحد لا يعني تكرارا في التحليل أو الاحكام ، وبخاصة حين تختلف ثقافات النقاد ، فتختلف زاوية الرؤية عند كل منهم .. وليس من شك في أن العمل الفني يثري بالنقد ، لا نعني انه يصير اكثر وضوحا — وان كان هذا واردا — وانما نقصد أن تجربة الناقد تتحد مع تجربة الشاعر المبدع ، فينتج من هذا الاتحاد احساس اعمق بجوانب الجمال والقوة المضمرة في القصيدة ، وخبرة اكثر تمكنـــا بالتجربة موضـــوع القصيـــدة .

القصيـــدة الأُولـــى

الموسيقيـــة العميـــاء

شعـــر : علي محمود طـــه

« كان الشاعر يتردد على « الفنتيا » احـــد مطاعم القـــاهرة الشهيرة بموسيقاها شتاء

عام ١٩٣٥ وكانت تترأس الفرقة الموسيقية به حسناء دلماتية ، تعزف على القيثار ، وكانت على جانب من الرقة والجمال ، فلا يخيل لمن يراها ان القدر قد اصابها في عينيها ، فحرمها نعمة الابصار ، فلما وقف الشاعر على حقيقة حالها ، أوحى اليه جمالها الجريح بالقصيدة الاتية »

إذا ما طافَ بالارضِ   شُعاعُ الكوكبِ الفِضِّي
إذا ما انَّتِ الريحُ   وجاشَ البرقُ بالوَمْضِ
إذا ما فَتَّح الفجرُ   عيونَ النرجسِ الغَضِّ
بكيْتُ لزهرةٍ تبكي   بدمعٍ غيرِ مُرْفَضِّ

زَوَاهَا الدهرُ لم تَسعدْ   منَ الإشراق باللّمْحِ
على جَفنيْنِ ظمآنيـ   ن للأنداءِ والصبحِ
أمَهْدَ النورِ ما لليل   قد لَفَّكِ في جُنْحِ
أضِيءْ في خاطِرِ الدنيا   ووارِ سَنَاكَ في جُرحِي

أرِى الأقدارَ يا حسنا   ءُ مَثْوَى جُرحِكِ الدامي
اريها موضعَ السهم   الذي سَدَّدَهُ الرامي
انيلي مَشْرقَ الإصبا   حِ هذا الكوكبَ الظامي
دعيه يرشُفُ الأنوا   رَ من ينبوعِها السامي

وخلّى ادمعَ الفجرِ   تقبِّلْ مغرِبَ الشمسِ
ولا تبكي على يومك   او تَأْسَىْ على الأمسِ
إليك الكونَ فاشتفِّى   جمالَ الكونِ باللمسِ
خذي الأزهارَ في كفيـ   كِ فالأشواكُ في نفسي

إذا ما اقبلَ الليلُ   وشاعَ الصمتُ في الوادي
خذِي القيثارَ واستوحي   شجونَ سحابِهِ الفادي
وهُزِّي النجمَ إشفاقا   لنَجمٍ غيرِ وَقّادِ
لعلّ اللحنَ يَسْتَدْنِي   شعاعَ الرحمةِ الهادي

إذا مـا سَقْسَقَ العُصفـو ... رُ في أُعشـاشه الفُـنِّ
وشـقَّ الـروضَ بالألحا ... نِ من غُصـنٍ إلى غصـنِ
اتَتْـكِ خواطـري الصـدا ... حـةُ الرّفافـةُ اللحـنِ
تُغَنِّيـكِ بأشعـاري ... وترعَـى عـالَمَ الحُسْـنِ

إذا مـا ذابـت الأنـدا ... ءُ فـوقَ الـورقِ النَّضْرِ
وصبَّ العطـرَ في الأكمـا ... مِ ابريـقٌ مـن التِّبْـرِ
دَعَـوْتُ عرائسَ الأحـلا ... مِ من عالمهـا السحـري
تذيبُ اللحـنَ في جفنيـ ... كِ والأشجـانَ في صـدري

عرفـتِ الحبَّ يا حـوا ... ءُ ام مـا زالَ مجهـولاَ ؟
ألَمَّـا تحملـي قلبـاً ... علـى الأشـواقِ مجبولاَ ؟
صِفيـهِ صِفيـهِ فرحـانا ... ومحزونـاً ومخبـولا
وكيف احـسَّ باللوعـةِ ... عنـدَ النظـرةِ الأولـى

ومَـنْ آدمُـك المحبـو ... بُ ؟ او ما صـورةُ الصبِّ ؟
لقـد الِهمْـتِ والإلهـا ... مُ يـا حـواءُ بالقلـبِ
هـو القلـبُ هو الحـبُّ ... ومـا الدنيـا لدى الحبِّ
سـوى المكشوفـةِ الأسرا ... رِ والمهتوكـة الحُجْـبِ

سَـلِي القيثـارَ بـين يديـ ... ـكِ ايَّ مُلاَحِـنٍ غَنَّـى
وايَّ صبـابةٍ سـالَتْ ... علـى اوتـارهِ لَحْنَـا
حـوى الآمـالَ والآلا ... مَ والفرحـةَ والحُزْنَـا
حـوى الآبـادَ والأكوا ... نَ في لَفْـظٍ وفي معنـى

تعـالي الحُسْـنُ يا حسنا ... ءُ عـن إطْـرَاقِ مَحْسُورِ!
ايشكو الليـلَ في كـون ... مـن الأنـوار مغمـورِ
ومـا جـلاّه مَنْ سـواً ... هُ إلا تـوامَ النـورِ
ومـا سَمّـاهُ إذ نـادا ... هُ غـير الأعـينِ الحُـورِ

بعد مقدمة طويلة عن الفاظ الشعر ، وهل ينبغي أن ترتفع عن الفاظ النثر ، فضلا عن لغة الناس اليومية ، او تسقط من أوجها وابراجها العاجية الى حياة الناس في غدوهم ورواحهم ، ينتهي فيها الناقد الى أن الالفاظ ليست غاية في ذاتها ، وأن المعول عليه انما هو في التجربة الروحية التي تمر بنفس الشاعر .

ثم يقول :

« ونحن انما نسوق ذلك أمام حديثنا عن الفاظ علي محمود طه لا لانه يستخدم اساليب الحياة الحاضرة أو اليومية والفاظها في شعره ، وانما لانه يستخدم الفاظا معينة قلما يعدوها ، الفاظا يمكن أن توصف بأنها شعرية ، وليس هذا مما يشينها طبعا ، بل ان هذا يرفعها ، أو قل يرفع شعره ، اذ يجعل الناس يشدهون حين يقرأونه او يسمعونه . ولكن الغريب فيها هي أنها تعاد وتكرر ، حتى ليظن الانسان أن الشاعر يحفظ مجموعة من الالفاظ لا يزال كلما حاول نظم قصيدة يضمها بعضها الى بعض ، يملأ بها قوالبه ، وكأنها أكواب وقوارير تملأ بشراب معين .

وهو شراب موسيقى فيه جمال ، وفيه هذا الطعم المغري ، الذي يجعل أوساط الناس يقبلون عليه ، يريدون أن يملأوا كئوسهم وأن ينهلوا منه حتى الثمالة . ومن هنا كثر المعجبون بالشاعر ، اذ ما يزال يرن في اسماعهم بألفاظه التي عرف كيف ينتخبها ، بحيث تشع الحلم الشاعري ، وتنشر هذا الضباب المليء بالاشباح الهائمة .

واقرأ في علي محمود طه فانك ستحس دائما كأن بخورا يؤثر في اعصابك ، لا لان شعره في أكثر جوانبه يصور حياة الحانات وما فيها من رقص وخمر وغناء ، بل لانه تعود أن يغمر قارئه ببخور من الالفاظ يؤثر فيه ، وهو يحرق هذا البخور في كل قصائده . وهو بخور سيطر به حينا من الزمن على جونا الفني، بحيث آمن كثيرون انه قلما يلحقه او يدانيه شاعر من معاصريه المصريين .

ولعل ذلك ما دفعنا الى أن نكشف عن خصائصه الفنية ، وأن هذه الخصائص انما تعود في جملتها الى خصائص لفظية ، فليس علي محمود طه صاحب نزعة فلسفية في شعره ، ولا هو صاحب نزعة نفسية ، انما هو صاحب لغة شعرية تبعث النشوة في نفس سامعه وقارئه بألفاظها

---

* من كتابه : دراسات في الشعر العربي المعاصر .

البراقة وما تحمل من رنين يبدع فيه ويفتن ، ولكنك اذا أنعمت النظر في هذا الرنين لم تجد فيه فكرا بعيدا ولا معنى عميقا ، وانما تجد فيه الالفاظ التي تضغط على الاعصاب بجمال الحانها وأنغامها .

فأنت عنده قلما تجد شيئا يمتع عقلك ، وانما تجد الالفاظ الشعرية المشعة أو الموحية . وكانت للشاعر ملكة جيدة ، ويعرف بها كيف يجمع هذه الالفاظ ويراكمها في الشعر ، فتؤثر في سامعيه وكأنها تغلق الابواب عليهم ، فاذا هم قد وقعوا في شباكها .

وهذه الخاصة في الالفاظ أو قل القوة المستورة من شأنها أن تجعلها خادعة لنا ، ومنذ فلاسفة اليونان والناس يعرفون خداعها ، ولذلك شاع بين العرب حين يتجادلون أن يقول أحد المتجادلين للآخر : « حدد الفاظك » كأنه يخشى أن يدور هو وصاحبه في عجلة الكلمات الادبية المفرغة التي لا يدري أين طرفاها .

ولم تذهب وصايا اليونان ولا غيرهم من أسلافنا العرب سدى ، فقد تواصوا جميعا على الدقة في استخدام الكلمات والالفاظ وأن لا ترسل على عواهنها ، بحيث تصبح لجما تحرك الاديب أو الشاعر كما تشاء وتهوى ، فاللفظ لا بد له من معنى ، ولا بد أن يحقق معناه في العبارة التي يندمج فيها ، ولا بد أن تخف حدته تحت تأثير العقل ، وما اكتسبه من صفات منطقية خلال العصور .

وكل ذلك كان الغرض منه أن توضع شلالات أمام سيل الالفاظ الجارف ، حتى لا يكتسحنا ، فهذه المعاجم اللغوية الكثيرة في لغتنا ، وهذه الابحاث والدراسات اللفظية والمنطقية والفلسفية ، كلها تخدم هذا الاتجاه من السيطرة على الالفاظ ، حتى نقول للناس ما يفهمونه ، وحتى لا نتركهم في مهب العواصف اللفظية ، لا يدرون من أين يواجهونها ويتقون خداعها .

ويظهر أن ثقافة علي محمود طه كانت محدودة جدا وخاصة في النواحي العقلية ، وكان يريد أن يكون مجددا ، وكان قد ثقف شيئا من الشعر الغربي ، وقرأ لبعض الشعراء البرناسيين والرمزيين في فرنسا وطاف بأوربا وأكثر من رحلاته ومغامراته فيها . وكل ذلك لم تكن نتيجته ثقافة عميقة بحيث يعيش في مذهب شعري جديد ، وانما كانت نتيجته عنايته الشديدة بلغته الشعرية وما تنشر من ضباب موسيقى يخلب العقول والقلوب .

وعلي محمود طه ، على هذا النحو ، يركز اهتمامه في شعره على الالفاظ والاصوات والالحان ، اذ يعتمد اعتمادا شديدا على الانفعالات

الموسيقية وما تثيره في نفوس القراء ، وكأنه فهم أن الشعر حلقات من الذبذبات الصوتية ، وليس من الضروري أن يسند هذه الذبذبات أي معان عميقة أو حوافز نفسية دقيقة . »

وينتهي الناقد الى احكام عامة تصف شعر علي محمود طه بانه يخلو من التجربة النفسية بمعناها الصحيح ، وانه لم يعمق ثقافته ولاصلته بالاشياء ، ومن ثم عاش اسير اعجابه بالالفاظ والموسيقى . ويبدأ بتطبيق هذه الملامح العامة على شعره ، ثم يحلل من خلالها القصيدة السابقة فيقول :

« وواضح أن علي محمود طه يفرط في استخدام الالفاظ ذات البريق والالوان السحرية العجيبة ، بحيث لا يبقى في القصيدة مجال لتعبير عن فكر او شعور . وارجع الى القصيدة وحاول ان تتبين شخصية تلك الموسيقية العمياء ، فانك لن تستطيع أن ترى شيئا الا الفاظا او صورا لفظية جميلة قد حشدت حشدا من الطبيعة ، لتكسب لوحة الشاعر الوانا زاهية .

وبعد ذلك لا تعبر اللوحة عن جانب واضح في الموسيقية العمياء . لا جانب انساني ولا جانب نفسي . وهذا هو معنى ما نقوله من أنه لا يوجد في شعره أي شعور كامل بحقائق الحياة لا في الكون ولا في الانسان ، وقد كان المعقول أن يقف عند مشكلتها ، ويجعلها المحور الذي تدور عليه القصيدة ، محاولا أن يبتدع بعض الافكار ويخلق بعض المعاني . وبذلك يترك لنا شيئا من ذهنه وروحه .

ونعجب غاية العجب حين نراه يشرح ما أصاب به القدر هذه الضريرة ولا يلبث أن يطلب اليها أن تشتف جمال الكون باللمس . ويا للهول ! انه يترك الكارثة كما هي في نفس صاحبتها الموسيقية المبدعة ، وكان يستطيع أن يحلق فوق هذا الجمود النفسي ، وأن يدعي لها أبصارا بباصرتها لا بالعين ، فما فقدته قد استكملته بموهبتها الفنية . ولكن الشاعر لم يفكر في شيء من ذلك انما فكر لها في الحب وفي آدمها الذي عشقها . ومر في العاصفة الكبيرة بسلام ، وما من ريب في أنه ملأ آذاننا في اثناء مروره بالفاظ رنانة ، غير أنه لم يستطع أن ينفذ الى عقولنا وقلوبنا بسبب سطحيته ، وأنه لا يعدو ظاهر الالفاظ الى بواطنها . فهو شاعر ثري من حيث اللفظ ، ولكنه فقير أشد الفقر من حيث العقل ومن حيث الشعور والتغلغل فيما أمامه ، بل التغلغل في نفسه وداخله .

والحق انه لم يستطع ان يحل مشكلة الموسيقية العمياء في قصيدته ، ولا أن يوجد لها تفسيرا ، انما كل ما هناك الفاظ تحشد حشدا . ولعل ذلك

ما يجعلنا نحس حين نقرؤه بأن واجب شاعرنا الحديث ان يتخلص من سيطرة الالفاظ ، بل لا بأس أن يستخدم لغتنا اليومية ، ما دام استخدام لغة الشعر يؤدي به الى أن ينسى نفسه ومحيطه ، بل قل ما دام هذا الاستخدام يؤدي الى سيطرة تامة للالفاظ على الشاعر . فلا تكون مهمته اعطاء تجربة جديدة ، انما تكون مهمته اعطاءنا معجما لغويا رشيقا .

ونحن لسنا في حاجة الى المعاجم ، فعندنا منها تراث ضخم ، انما نحن في حاجة الى من يحسون الكون والنفس الانسانية ، ويمثلون لنا احساسهم في قصائد تصور لنا حقائقنا العامة تصويرا دقيقا له معنى ومغزى . أما هذه الثروة اللفظية فانها قد تعجب بلمعانها وبريقها ، ولكنها لا تعجب من يريدون من الشاعر أن يتعمق في الحياة والنفس واسرارهما ، انما تعجب من يريدون منه المعاجم الشعرية والفاظها الحالمة . »

نقد الشاعرة نازك الملائكة *

اما الاستاذة الشاعرة نازك الملائكة فانها تأخذ حيال هذه القصيدة اتجاها مغايرا ، لا تهتم فيه بالالفاظ ومدى دقتها في التعبير عن التجربة ، وان كانت تراها الفاظا شعرية موحية ، ولا تبحث عن « خلاصة » فكرية تجريدية تعتصرها من القصيدة .. ولعلها ترى أن الجمال الفني — في الشعر غاية في ذاته — فضلا عن انها اتجهت الى المغزى الانساني فيها ، وكفاه دليلا على رحابة نفس الشاعر ، ومشاركته في آلام الانسانية المقهورة .

تقول :

« وخير مثال لقصائده الانسانية تلك الانشودة الموسيقية التي صور فيها انفعالاته حين رأى فنانة عمياء تعزف على القيثار وتقود فرقة موسيقية ، فلم يعرف الهدوء حتى نظم لها قصيدة جميلة حيى فيها روحها المكبلة وجمالها الحزين . وهو يرتفع في هذه القصيدة الى ذروة رفيعة من ذرى الحس الانساني ، فيخاطب الفتاة الكفيفة بقوله :

خذي الازهار في كفيك فالاشواك في نفسي

---

* من كتابها : محاضرات في شعر علي محمود طه

وبقولـــه :

اذا مـا ذابــت الانــدا	**ء فـــوق الـورق النضـر**
وصـب العطـر في الاكمـا	**م ابريــق من التبــر**
دعـــوت عـرائس الاحلا	**م مـن عالمهـا السـحري**
تذيــب اللحــن في جفنيـ	**ك والاشجـان في صـدري**

وانما يحزن الشاعـر لان الفتاة العميـاء التي تبدع الفن وتسعد الجمهور بأنغامها محرومة من التمتع بضوء النجوم ووميض البرق وزهرات النرجس ، وحزنه هذا يبلغ درجة يصبح معها جرحا في قلب الشاعر :

امهــد النـــور مـا للي	**ل قــد لفــك في جنـح ؟**
اضـــيء في خاطـر الدنيـا	**ووار سنــاك في جرحـي**

وهذا المستوى من الحس بلا ريب مستوى رفيـع . وانه يعد نبلا وارتفاعا من الشاعر انه لم يسيء الى الفتاة العمياء الجميلة بالاوصـاف الجنسية التي يقع فيها احيانا ، وانما وقف موقفا خاشعا أمام ذلك « الجمال الجريح » على حد تعبيره في المقدمة النثرية التي مهد بها للقصيدة . »

وتمضي الشاعرة الذواقة تؤكد هذه النزعة الانسانية الشفافة عبـر قصائد أخرى لهذا الشاعر ، غير انها تعود الى « الموسيقية العمياء » مرة ثانية ، وتعتبرها انموذجا لقدرة علـي محمود طـه الرائعة على التصوير بالضوء والظل ، وتسجل المقطعين : الاول والثاني من القصيدة ، لتتلمس في صياغتهما كيف أن الظلام الذي تعيش فيه الفتاة قد جعله يستشعر لموقع الضياء على قلبه الرقيق جراحا مؤلمة ، فراح يستعرض منابع النور حوله ويناجي الفتاة ، ولذلك نجده يحشد في اول مقاطع القصيدة كثيرا من الضوء .

ثـم تقـول :

« ان كمية النور في هاتين المقطوعتين كبيرة حقا ، فكأنهما قد رسمتا بحيث تسبحان في الضياء الغامر . فالشعاع والفضة وومض البرق والفجر وعيـون النرجس الابيض والاشراق والصبح ومهـد النور ... كل هذا الاشراق الدافق قد نثر لكي يكون نقيض « جنح الليل » الذي يأتي فجـأة في البيت السابع حابسا الفتاة في سجنه الاسود . وقد كان التعارض بين الضوء والظلام رائعا بحيث أعطى عمى الفتاة قوة ووضوحا .

وفي القصيدة ، غير هذا ، كثير من الضوء والظلال لن نقف عنده ، ولمن شاء أن يرجع الى النص ، وانما سنكتفي بالاشارة الى هذين البيتين

وهزي النجـم اشفـاقا	**لنجـم غـير وقـاد**
لعـل اللحـن يستدنـي	**شعاع الرحمـة الهادي**

وفيه تعارض شديد بين « النجم » بضوئه الغامر ، وهذا « النجم غير الوقاد » حيث توحي كلمة « غير وقاد » بسواد قاتم ، وهو تشبيه رائع يشخص جمال الفتاة فهي نجم، ويشخص عماها فهي بلا ضياء ينير لها . ثم يأتي منبع من الضوء كأنما ليعزي الفتاة العمياء وينتشلها من أساها وهو « شعاع الرحمة » وفيه نور معنوي لا يقل جمالا عن نور النجوم الوقادة : ولا ريب في ان هذه القصيدة نفسها بعض اشعة الرحمة الهادية التي تتدفق على الفتاة الكفيفة البصر . »

نقد انور المعداوي *

« وقفة عند المقطوعة الاولى ، في البيت الاول والثاني ذكر للشعاع، وفي البيت الثالث والرابع ذكر للعيون . الصلة هنا وثيقة بين « الوجود الداخلي » و « الوجود الخارجي » ، بين الصورة التي في النفس والصورة التي في الحياة . والالفاظ هنا قد استحالت اداة ربط واتصال بين عالمين : عالم المشاهد الخفية وعالم المشاهد المرئية .. ان الشاعر هنا أمام عيون تعيش في الظلام ، ثم هي بعد ذلك قد أطبقت منها الجفون ، وفي هذا المشهد يتركز مصدر الاثارة ، ولا بد للاداء النفسي من أن تتفق الوان الاثارة مع مصدرها الاصيل ، عيون مظلمة يجب ان تثير في الخيال الشاعر معاني الضياء : في وميض البرق أو في شعاع القمر . وجفون مطبقة يجب أن تبعث في الشعور النابض ذكرى التفتح : في اكمام النرجس التي تبدو من وراء الحس « عيونا » .. فتحها الفجر !!

ووقفة عند المقطوعة الثانية والثالثة ، نقلة أخرى لا تبعد بنا كثيرا عن نقطة البدء الشعورية . تختلف الادوات بعض الاختلاف وتتغير بعض التغير ، ولكننا لا نزال نستروح الانسام الاولى تهب علينا من نفس الافق .. وسترى أن الوحدة الفنية هي التي فرضت على الشاعر أن ينحرف بخط الاتجاه النفسي هذا الانحراف الذي يمهد لما بعده ، تبعا لهذه التعريجة الجديدة في منعطف الطريق الى المقطوعة الرابعة . وانك لتلمس بوادر هذا الانحراف في البيت الثالث من المقطوعة الثانية ، ذلك البيت الذي يبدؤه الشاعر بمناجاة العيون المطفأة في وثبة ممتازة من وثبات الاداء النفسي عندما يقول : « أمهد النور » . وما تلك البوادر الا نفحات من العزاء ، العزاء المتمثل في المشاركة الوجدانية بين طبيعتين ، هناك حيث تمتزج اللوعة في النفس الانسانية بشيء من الاعتراض المهذب على حكمة

* من كتابه : علي محمود طه

القدر .. واي عزاء هو ؟ انه عزاء في منطق الشاعر او في منطق الشعور، وبهذا المنطق ايضا تواجه الانسانية قضاء السماء ! اذا كان واقع الدنيا قد ضاق بالعيون المطفأة ففي خاطر الدنيا وخواطر الاحياء متسع للضياء . ولا بأس من أن يتوارى السنا اللماح في أعماق الجراح ، جراح القلب الانساني حين تدميه مخالب الايام ! ترى كم يلفح شعورك هذا الهتاف الذي تلفه الثورة المهذبة في قوله : « ارى الاقدار يا حسناء .. اريها موضع السهم » ؟ ان الاقدار قد رأت من غير شك ، ولكنه الاداء النفسي الذي يختار اللفظ في صيغة الامر .. لامر لا يخفى على البصراء !

وفي المقطوعة الرابعة تستقر نقطة الارتكاز في الوحدة الفنية ، حين ينتهي خط الاتجاه النفسي بعد تلك التعريجة في منعطف الطريق .. ونقطة الارتكاز هنا محورها الاستعانة بالمعنى الحسي الذي تصب في قالبه الحركة النفسية . واين هو المعنى الحسي الذي نعنيه ؟ انه في الايحاء المعبر عنه باشتفاف جمال الكون عن طريق اللمس ، وفي الاشعاع الذي يحمله البيت السابق حين يعرض للحاضر المبلل بالدموع وللماضي المجلل بالسواد ..! ولا تظن أن الشاعر يقصد المعنى المادي كما يفهمه شعراء « الاداء اللفظي » ، كلا ، فما يشتف جمال الكون عن طريق اللمس بالاصابع ، وانما يشتف عن طريق اللمس بالاوتار ، وهذه هي الحركة النفسية التي تفرق في الشعر بين اداء واداء !!

علي طه في المقطوعة الخامسة يطرق ابواب هذا المعنى الذي اشرنا اليه ، يطرقها الطرقة الاولى التي تعقبها بعد ذلك طرقات . وتستطيع أن تسمع صوت هذه الطرقة في البيت الثاني من تلك المقطوعة عندما يقول : « خذي القيثار » .. ان القيثار هنا هو السلم الطبيعي الذي ترتقيه الموسيقية العمياء الى هذا الكون ، لتستطيع ان تلمس عن طريق الاوتار جماله المفقود . وستسمع بقية الطرقات عندما تصل الى المقطوعة العاشرة ، هنا كحيث يكون القيثار معبرها الى شتى العوالم والاكوان :

حوى الآمال والالام والفرحة والحزنا
حوى الآباد والاكوان في لفظ وفي معنى

شاعر « الاداء اللفظي » هو من يقف بك عند المعاني الجامدة ، المعاني التي تختنق بين قبضة الالفاظ الغارقة في لجج المادية البغيضة ، ولكن شاعر « الاداء النفسي » هو من ينتزع من راسك كل تهويمة ذهنية ليردها الى شعورك وهي تهويمة نفسية ، وهنا .. تجد علي طه .. انه لم يقف بك عند معنى « اللمس » كما يوحى به البيت الذي ورد فيه ، ولكنه انتقل بك على الفور الى مكانه المنشود من الاداء . لو وقف عند المعنى المادي كما ينبىء عنه ظاهر اللفظ لبدا الاداء سخيفا في راى الفن ، وبدا العزاء تافها

في راي كل ضرير تطلب اليه أن يستعيض عن الضياء المفقود باللمس المألوف !!

وفي البيت الثالث من تلك المقطوعة لون من الوان المقابلة ، ولكن : أي لون هو ؟ أهو لون المقابلة بين لفظ ولفظ على أساس تلك « الذاتية البيانية » التي يلجأ اليها عشاق الطلاء من الشعراء ؟ ان المقابلة في الشعر يجب أن تكون بين موجتين صوتيتين : تندفع احداهما من سطح الحياة الاعلى وتندفع الاخرى من قرار الشعور العميق ، وعند نقطة الالتقاء بين الموجتين تستطيع اذن القارىء أن تلتقط صوت الشاعر ممتزجا بصوت الحياة .. في هذا المعرض النفسي للوحات الشعر التصويرية تطالعنا هذه اللوحة :

وهزى النجم اشفاقا لنجم غير وقاد ! »

ويمضي الناقد شارحا ومطبقا ما يريده بالاداء النفسي في الشعر على هذه القصيدة التي نالت اعجابه الفني ، ويستطرد مع تفصيل اكثر بالنسبة لدقة الصياغة ، كالسؤال في :

عرفت الحب يا حواء أم ما زال مجهولا

ودلالة التكرار اللفظي والصوتي في قوله :

صفية ، صفية ، فرحانا ، ومحزونا ، ومخبولا !

ولماذا آثر في هذا المجال ان يدعوها بحواء ، وأن يسألها عن « آدمها » ، ويصل الى المقطوعة الاخيرة ، فيقول : « وعندما يهتف الشاعر في المقطوعة الاخيرة : « تعالى الحسن يا حسناء » فهو منطق الاداء النفسي في صورة معينة .. وهو المنطلق نفسه حين ينعت هذا الحسن بأنه « توأم » النور ، وبأنه اذا انتسب فانما ينتسب الى تلك العيون التي لم تفقد حورها كما فقدته عند الموسيقية العمياء ، وعند كل أنثى حرمت نعمة الضياء . منطق الاداء النفسي لان اللحظة الشعورية في أول بيت من هذه المقطوعة هي لحظة الاحساس بالحزن أمام جمال حزين، جمال مطرق يحمل اطراقه معنى الشكاة الدفينة وهو يستقبل الظلمة الحالكة في كون يغمره النور .. من هنا قال يا حسناء ، ولم يقل يا حواء، كما قالها من قبل ، لان اللقطة النفسية قد انتقلت من زاوية الحديث عن العاطفة الخالدة ، الى زاوية أخرى عمادها الاسى المثار على حسن شهيد !! » .

القصيـــدة الثانيـــة

أخـــــي

شعر : ميخائيل نعيمة

(١) اخـــي إنْ ضـــجَّ بعـد الحرب غربيٌّ باعمالِهْ
وقـدَّسَ ذِكْـــر من ماتوا وعظَّمَ بطش ابطالـهْ
فلا تهـــزَجْ لمن سادوا ولا تشمَتْ بمن دَانـا
بل اركع صامتـــا مثلي بقلبٍ خاشـــعٍ دامٍ
لنبكي حظ موتـــانـا

(٢) اخي ! إن عـــاد بعد الحرب جنديٌّ لأوطـانِهْ
والقى جسمَـه المنهـوكَ في احضـانِ خِلاّنـهْ
فلا تطلـــبْ اذا ما عـدتَ للأوطـانِ خِلانـــا
لأنَّ الجـوعَ لم يتركْ لنا صَحْبـــا نناجيهـمْ
سوى أشباحِ موتـــانا

(٣) اخي ! إن عاد يحرثُ أرضَهُ الفلاحُ او يـــزرَعْ
ويبنـــي بعد طول الهجـر كُوخـا هدّه المِدفَـعْ
فقد جفت سواقينـــا وهـــدَّ الذلُّ ماوانـــا
ولم يتـــرك لنا الأعـداءُ غُرسا في اراضينـــا
سوى اجيـــافِ موتانا

(٤) اخي ! قد تـم ما لو لم نشأْهُ نحـــنُ مَاتمَـّـا
وقد عـــمَّ البـــلاءُ ولو اردْنـا نحنُ ماعَمَّـا
فلا تندُب فاذنُ الغــيرِ لا تُصغِـي لشكوانـــا
بل اتبعنـــي لنحفـرَ خندقا بالرَّفْشِ والمِعْـوَلْ
نواري فيــــه موتانا

(٥) اخي ! مَن نحن . لا وطـــنٌ ولا اهلٌ ولا جـارُ
إذا نِمْنــا ، إذا قُمنـا ، رِدَانا الخِـزْيُ والعَارُ
لقد خَمَّــتْ بنا الدنيـــا كمـا خَمت بموتانا
فهات الرَّفْــشَ واتبعني لنحفـرَ خَندقا آخــرْ
نواري فيه احيـــانا

★★★

سيدور حوار ناقدين كبيرين حول هذه القصيدة أيضا ، ولكنهما لن يختلفا في تذوقها وتحليلها والحكم عليها كاختــلاف شوقي ضيف ونازك والمعداوى حول « الموسيقية العميــاء » ، ولم يكن اختلافهم مجرد مسألة ذوقية تقبل أو ترفض دون تعليل ، انه في جوهـــره خلاف حول لغة الشعر ومكونات القصيدة الجيدة ووظيفة الشاعر وما ينبغــي أن يهدف اليه في شعره . أما الناقدان هنا فانهما يتفقان علـــى روعة « اخي » ، ولكن كلا منهما اتخذها مثالا لقيمة فنية اساسية تحققــت فيهـا على اكمل صورة ممكنـــة .

نقد الدكتور محمد مندور *

قبل ان يتجه مندور الى القصيدة بالتحليل ، يطرح مصطلحين فنيين ، اولهما من ابتكاره ويعتبر هذه القصيدة صورة كاملة لما يريد بهذا المصطلح وهو الشعر المهموس ، فيذكر أن الهمس في الشعر ليس معناه الضعف ، فالشاعر القوي هو الذي يهمس فتحس صوته خارجا من أعماق نفســه في نغمات حارة ، ولكنه غير الخطابة التي تغلب على شعرنا فتفسده ، اذ تبعد به عن النفس ، عن الصدق ، عن الدنو من القلوب . الهمس ليس معناه الارتجال فيتغنى الطبع في غير جهد ولا احكام صناعة ، وانما هـــو احساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفـــوس وشفائها مما تجد ، وهذا في الغالب — كما يقول مندور — لا يكون من الشاعر عن وعي بما يفعل ، وانما هي غريزته المستنيرة ، ما تزال به حتى يقع على ما يريد . الهمس ليس معناه قصر الادب أو الشعر على المشاعر الشخصية ، فالاديب الانساني يحدثك عـــن أي شيء يهمس به ، فيثيـر فؤادك ، ولو كان موضوع حديثه ملابسات لا تمت اليك بسبب .

* من كتابه : في الميزان الجديد

بعد هذا التوضيح لما يريده الناقد بالشعر المهموس ، يعرض المصطلح الاخر وهو أدب المناسبات ، أو الملابسات كما يسميه ، وقد تعرض هذا الادب لرفض كثير من النقاد باعتباره أدبا مرحليا يموت بانتهاء مناسبته وظروفه ، وباعتباره ينبعث من دوافع خارجية ، ولا ينبثق من نفس الشاعر . وواضح أن « مندور » لا يوافق على رفض أدب الملابسات جملة وتفصيلا ، لان المعول عليه هو صدق الاحساس ودقة التعبير الفني وقدرته على الوفاء بهذا الصدق ، وتشكيل المادة الفنية تشكيلا جماليا مؤثرا .

ثم يتجه مندور الى القصيدة ، فيحلل مقاطعها واحدا بعد الاخر .

يقول في تحليل المقطع الأول :

« نفس مرسل وموسيقى متصلة ، فالمقطوعة وحدة تمهد لخاتمتها، وفي هذا ما يشبع النفس . الا ترى كيف يعدك للصورة التي يدعوك الى مشاركته فيها ! . اذا ضج الغربي بأعماله وقدس موتاه وعظم أبطاله . فلا تهزج للمنتصر ، ولا تشمت بالمنهزم لانه لا فضل لك في هذا ولا ذاك ، وما أنت بشيء . وانت احق بأن تحزن ، وأجدر بأن يخشع قلبك فتركع صامتا لتبكي موتاك . أي الفة في الجو ، واي قوة في اعداده ؟

« أخي ! » فانا اذا شريكه في الانسانية . وانا قريب منه وهو قريب مني ، ومتى قربتاستطاع أن يهمس لانني سأسمعه، وسيشجيني صوته الرقيق القوى المباشر ، وهو ينقل الى قوة احساسه بفضل قدرته على اختيار اللفظ الذي يستنفد الاحساس « ان ضج غربي بأعماله » والضجيج لفظ بالغ القوة لجرس حروفه وقوة ايحائه ، وهو يضج « بأعماله » لا « بالمبالغات الكاذبة » الغربي « يقدس ذكر من ماتوا » وهذه الفاظ لينة جميلة مؤثرة غنية . فيها تدسية الدين ، فيها نبل الوفاء ، فيها جلال الموت ، مشاعر شتى تجتمع الى النفس ثروة رائعة . وهو « يعظم بطش ابطاله » . اي قوة في تتابع هذه الحروف المطبقة ظاء ثم طاء وطاء . أعد هذه الجملة على سمعك ثم انصت الى قوتها التي تملأ فمك كما تملأ الاذن . ثم ان التعظيم غير التحية أو التبجيل ، والبطش غير الشجاعة أو الاقدام ، البطش شيء يصعق وهو يدعوني الى « الا اهزج لمن سادوا » والهزج غير الفرح ، الهزج غناء ، والسيادة لفظ حبيب الى النفس مثال تهفو اليه ، ولهذا فهو يحركها وله فيها اصداء مدوية « ولا تشمت بمن دانا » ، والشماتة شعور خسيس نركز في هذا اللفظ لكثرة مروره بنفوسنا جميعا ، لفظ يحمل شحنة من الاحساس . وما احقرها شماتة تلك التي نستشعرها لمن دان ! نعم ما أحقر ان نشمت من جثة هامدة ! بل مالي أضعف من قوة الشاعر وفي قوله : « من دانا »

ما يثير في فوق ما تثيرني الجثث والاشلاء ؟ لان « من دانا » قد ذل ، والذل اشق على النفس من الموت ، والموت كرامة اذا لم يكن بد من الهوان .

ليس لي اذا أن اهزج لمن ساد ، أو أن اشمت بمن دان ، وانما على أن اركع مثل الشاعر ، صامتا بقلب خاشع ، دام — لنبكي حظ موتانا . وهذه نغمات دينية . ونحن بشر تستطيع اقلامنا أو السنتنا او عقولنا أن تهذى كما تشاء ، واما قلوبنا فمؤمنة ، واللهفة الى الله لا تكاد تفارقنا حتى نعود اليها ، وبخاصة اذا قست علينا الحياة أو قسونا نحن على انفسنا . وها نحن اليوم يقودنا الالم الى كنف الله . الغربي يقدس ذكر موتاه ويعظم بطش ابطاله ، فمالى انا اهزج لمن ساد وأشمت بمن دان ، وما انا بشيء وانه لعزيز على كل نفس الا تكون شيئا ، وما اخلقنى عندئذ أن التمس رحمة ربي انا واخي الذي يجمعنى به الالم الانساني المشترك ، ذلك الذي لا يعرف وطنا ولا قومية . ونحن سنركع صامتين خاشعة قلوبنا الدامية . انصت الى كل هذه الكلمات ! انصت اليها واستشعر جلالها ، استشعره بقلبك ثم تصور الصورة وما فيها من جمال التصوف ورهبة الدين ونبل الخشوع الصامت الدامى . سنركع صامتين لان الله سيعمر قلوبنا وقد خلت الا منه . صامتين لان خشوع الموت سيملأنا رهبة وهو بعد موت قد حرم حتى العزاء . موت يدمى القلوب ويعقد اللسان لان اخواننا لم يصيبوا مجدا ولا رفعوا للوطن ذكرا . الموت محنة فكيف به اذا لم يخلف عزاء ، كيف به اذا لم يرفع من قلب أو يخلد أثرا . تعال اذن نبك حظ موتانا ، حظهم المؤلم التعس المحزن .

هذا هو الشعر الذي لا أعرف كيف أصفه ، فيه غنى صادر عما تحمل الالفاظ من احساسات دقيقة صادقة قريبة من نفوسنا اليفة اليها ، احساسات ركزناها منذ أجيال . عزة الغربي المجاهد الشجاع اليقظ ، ثم المنا وقد أصبحنا لا نجد أمامنا سوى الركوع خاشعين والبكاء في صمت على اخواننا المهدرين . وتتزاوج المشاعر المختلفة فتزداد قوة. أو لا ترى كيف أن ضجيج الغربي بأعماله وتقديسه لذكر موتاه وتعظيمه لبطش ابطاله قد زاد من حزننا مرارة ؟ .

واخيرا فيه الموسيقى : الشعر من « الوافر » ولكنه متصل باتصال الاحساس حتى لا أكاد أرى فيه ذلك الايقاع rythem الذى يفسد الكثير من موسيقى شعرنا عندما تستقل الابيات : موسيقاه مما يسميه الاوربيون ترنيما melodie وفي هذا ما يماشي الحزن المتصل والالم الخشوع » .

ويمضي مندور الى تحليل المقطع الثانى بهذه الانطباعية المثقفة

المرهفة ، فيقول :

« وها نحن من جديد انا واخي . نشهد الجندى يعود الى اوطانه ، ومن اغترب يعرف معنى هذه العودة . فما بالك اذا كانت عودة تستنقذك من مخالب الموت ؟ والجندى يعود مكللا بعزة النصر . فيلقي جسمه « المنهوك » في « أحضان خلانه » ، لست أدرى ما مصدر التأثير في البيت ، أهو في هذه المدات الثلاث : « منهوك » ، « احضان » ، « خلان » التي توحي بالتآسي والراحة والحنان ، أم هو في القاء المنهوك جسمه بين احضان خلانه ؟ جسم منهوك « يلقى » بين الاحضان اي صدق في العبارة . واي صدق في التأثير ؟ ثم اي تجسيم للصورة التي نكاد نراها ؟ واما نحن فسنعود للحرب منهوكين ، كما يعود كل الجند ، ولكننا لن نلقى خلانا تتلقانا احضانهم ، وأنى لنا بهم والجوع لم يترك لنا صحبا نناجيهم سوى اشباح موتانا ؟ ابعد هذا نختلف في حقيقة الشعر ، ونروح نهذى بفحولة العبارة وجدة المعانى ، واشراق الديباجة ؟ ابعد هذا نتخبط في معنى الادب . فيذهب البعض الى انه الحث على مكارم الاخلاق والعدل الاجتماعي واصلاح النظم ، ويذهب آخرون الى انه الافكار العظيمة والتفكير الكبير والصنعة المدهشة والاسلوب الفني !! »

وفي المقطع الثالث يتجه تحليل مندور الى استنباط واقعية التجربة الشعرية ، تلك الواقعية التي لم تحد من قدرة الخيال ورقة العاطفة القومية وقوتها في الوقت نفسه .. يقول :

« اي بساطة في التصوير ؟ واي قرب من واقع الحياة التي تعضني وتعضك : حياة الفلاح الذى يحرث ويزرع بعد أن يبنى كوخه ، من جديد ، واما نحن فقد « جفت سواقينا » ! عبارة ساذجة ، ولكن كم لها في النفس من أثر ، سواقينا التي الفناها ، سواقينا العزيزة التي خلفها لنا الآباء . ولقد « هد الذل مأوانا » ، ثلاثة الفاظ قوية نافذة جبارة لا تستطيع أن تستبدل بأي منها غيره دون أن تفسد الشعر وتذهب بقوته ، « هد الذل مأوانا » فهو لم يهدمه والهدم شيء مبتذل « هد » لفظ موجز مركز موح مصور . وهو قد هد مأوانا ، فلم يهد بيتنا ولا دارنا ولا منزلنا ولا قريتنا بل ولا وطننا . هد مأوانا الذي نحتمي به ونستتر خلف جدرانه آلامنا . ثم ما الذى هد هذا المأوى : ان الحرب لم تهده والا لبنيناه من جديد كما سيبنى فلاح الغرب كوخه ، هده الذل ، لفظ دال ثقيل ، ثقيل كالصخر .لفظ بغيض مخيف مثير « هد الذل » مأوانا . ولم يترك لنا الاعداء غرسا في أراضينا غير أجياف موتانا . وما آله من غرس! تلك الجثث الهامدة ، التي ترقد تحت التراب في غير مجد ولا عزاء ! »

ويقول في تحليل المقطع الرابع ، وممهدا به للمقطع الاخير الـذي

يمثل ذروة الشعور والالم عند الشاعر :

« ودع عنك ما في قـوله « تم مـالو لم » فهذه أربعـة أو خمسة مقاطع متلاحقة منفصلة كثيرة الميمات صعبة المنطق في انسجام ثم انظر فيما دون ذلك « فالبلاء قد عم » ، الفاظ قوية تعبر عن احساس قـوى . وما ينبغي لنا أن نندب والا أضفنا الحمق الى الالم . ومتى انصتت اذن الغير الى شكو ىالناس . وبخاصة اذا كان هؤلاء الناس ممن لا يهمهم أمرنا ؟ واذا فليس لي الا ان آخذ الرفش والمعول ، وان أتبع أخي الذي يدعوني في اسى الى أن نواري موتانا، من منـا لا يرى هذه الصورة المحزنة ؟ من منا لا يحس بدعوة الاخ لاخيه كى يتبعه وقد سار الى الجثث الملقاة بالعراء في خطى متثاقلة ، معوله على كتفه واخوه من خلفه واجم النفس حزيـن الفـؤاد ؟

والشاعر لا يكتفى بالاموات بل يهم بضم الاحياء اليهم ، وقد تهيأ الجو وحميت الانفاس فاذا به في القمة ، وتأتى القصيدة وحدة موسيقية نفسية تنتظم مقطوعات موحدة ما يزال بعضها يكمل البعض ، وتنمو بنمو الاحساس المتصاعد الى الاشباع حتى تستقر نفس الشاعر ! »

وتصل التجربة الفنيـة الى غايتها ، وينفجر الاحساس عند قمـة التصاعد الذي بداته القصيدة مع اول مقاطعها :

« وهذه هي المقطوعة الاخيرة التي بلغت غاية الالم ، ولكنى لسـت ادري هل توحى الى القارىء بما توحى به الى أم لا ؟ أنـي احس فيهـا اثارة لهمتى وتحريكا لمعاني العزة في نفسي فأنا لا أومن بأن الدنيا قد خمت بنا كما خمت بموتانا ، وأنا لا أرضى أن اوارى التراب حيا . ان في هذه النغمات ما يلهب وطنيتي بل انسانيتي ، وهكذا تنتهي القصيدة الى هذا الدرس النبيل . والشاعر بعد لم يعظ ولم يشد بالوطنية ، ولا دعاني الى شيء من تلك المعاني الضخمة التي نتشدق بها ، وانما أشعرنى بؤسى « مالى وطن ولا اهل ولا جار » وما أرتدى ان نمت أو قمت غير رداء الخزى والعار ، لقد هم الشاعر بأن يدفنني حيا ، فنفرت عزتي وهاجت شجونى . انني اقوى نفسا واعز جانبا ، واحمى شجاعة وان كنت قد ادركت بؤسي ، بل ربما لانني قد ادركت مدى ذلك البؤس » .

يتجه نقد هلال للقصيدة وجهة تبتعد كثيرا عن اتجاه مندور وما اراده من الاحتجاج للشعر المهموس ، وهلال — على اية حال — اراد من القصيدة أن تكون نموذجا لما دعا اليه النقاد المحدثون من ضرورة التزام الشاعر للوحدة العضوية في قصيدته ، ويراد بهذه الوحدة العضوية أن تكون القصيدة عن موضوع واحد ، وان تثير مشاعر متحدة تعبر عن حالة نفسية وموقف شعورى متسق بعيد عن الاختلاط والاضطراب والتشتت . ولكى يتحقق هذا فان الشاعر لا بد ان يطيل تأمل موضوع تجربته الشعرية ، فلا يستسلم لاول خاطر ويفرح بشطحاته يظنها غزارة وتدفقا ، وانما ينبغي عليه أن يفكر طويلا في منهج قصيدته ، وفي الاثر الذي يريد أن يحدثه في سامعيه ، وفي الاجزاء التي تندرج في أحداث هذا الاثر ، بحيث تتمشى مع بنية القصيدة بوصفها وحدة حية ، ثم في الافكار والصور التي يشتمل عليها كل جزء ، بحيث تتحرك به القصيدة الى الامام لاحداث الاثر المقصود منها ، عن طريق التتابع المنطقى ، وتسلسل الاحداث أو الافكار ، مع الحرص — في النهاية — على وحدة الطابع في القصيدة . فلكى تتحقق الوحدة العضوية لقصيدة ما ، لا بد لها من وحدة الموضوع ، ووحدة الفكر فيه ، ووحدة المشاعر التي تنبعث منه ، ولا بد من ترتيب الصور الجزئية والافكار الجزئية ، بحيث تتآزر وتتدرج صعودا الى خاتمة القصيدة ، في تكامل يبرز الصورة الكلية ويحدد الفكرة الشاملة المنبثة في القصيدة .

من هذا المنطلق وحده — يعلق غنيمى هلال على قصيدة « اخي » ، فيقـول :

« ولنضرب مثلا هنا بقصيدة الشاعر المهجرى ميخائيل نعيمة ، وعنوانها « أخـي » . وفيها يصور حـال الشرق العربي بعـد الحـرب العالمية الاولى ، وكيف ساقه الغرب الى الحرب سوق القطيع ، وتركه غارما غير غانم ، ضحاياه وقعوا ليغنم الاجنبى ، واحياؤه يعانون نتائج بؤس الحرب ، لا يصغى لشكواهم سيدهم ، فحياتهم موت ، وأولى بهم ظلام القبور ، من حياة لا يتذوقون فيها طعم الحبور » .

وبعد أن يثبت الناقد نص القصيدة ، يوضح من خلال توالى المقاطع، كيف بدأت فكرة الشاعر ، ثم كيف تصاعدت ، حتى بلغت الذروة ، أو قمة الازمة ، فاكتملت التجربة خلال تلك الصور والافكار المتدرجة في تصاعد منطقى بعيد عن الاضطراب . يقـول :

---

* من كتابه : النقد الادبي الحديث

« في المقطوعة الاولى معارضة الغرب ، في سلطانه وقوته وبطولته ، بحال الشرقيين التابعين ، ثم يتدرج في تصوير هذه الحال البائسة ، والارادة السلبية ، حتى ينتهى الى تصوير الاحياء في لباس الخزي والعار ، واشرف منه لهم حفر اللحد . ونهاية القصيدة نتيجة طبيعية لتسلسل الصور التي ساقها الشاعر ، وفيها تقدمت القصيدة نحو النهاية في حركة نامية . والقصيدة تصور تجربة نفسية اجتماعية معا . وهي – على ما فيها من أسى – اهابة بالعزائم ، واستنهاض للهمم ، وتجسيم للتبعة » .

القصيدة الثالثة

أنشودة المطر

شعر : بدر شاكر السياب

عيناكِ غابتا نخيلٍ ساعةَ السحَرْ ،
أو شُرفتان راح يَنأى عنهما القمر .
عيناكِ حين تبسمان تُورِقُ الكرومْ
وترقصُ الاضواءُ .. كالاقمار في نَهَرْ
يرجّه المجذافُ وهْنًا ساعة السحَر
كأنما تنبض في غوريهما ، النجوم ...

وتغرقان في ضبابٍ من أسىً شَفيفْ
كالبحر سرَّح اليدين فوقَه المساء ،
دفءُ الشتاء فيه وارتعاشةُ الخريف ،
والموتُ ، والميلادُ ، والظلامُ ، والضياءْ ،
فتستفيق ملءَ روحي ، رعشةُ البكاء
ونشوةٌ وحشيةٌ تعانقُ السماء
كنشوةِ الطفلِ إذا خافَ من القمر !
كأنّ اقواسَ السحاب تشربُ الغيوم
وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر ...
وكركر الأطفالُ في عرائش الكروم ،
ودغدغت صمتَ العصافيرِ على الشجر
أنشودةُ المطر ...
مطر ...
مطر ...
مطر ...
تثاءبَ المساءُ ، والغيومُ ما تزالْ
تسحّ ما تسحّ من دموعِها الثقالْ .

كأنّ طفلا بات يَهْذِي قبلَ أن ينام :
بأنّ أمَّـهُ ـ التي أفاق منذ عام
فلم يجدْها ، ثم حين لجَّ في السؤال
قالوا له : « بعد غدٍ تعود .. » ـ
لا بدّ أن تعودْ
وإن تَهَامَسَ الرفاق أنها هُناكْ
في جانبِ التل تنام نومةَ اللحودْ
تسفُّ من ترابها وتشربُ المطر ،
كأنّ صيادا حزينا يجمع الشِّباك
ويلعنُ المياهَ والقدرْ
وينثرُ الغِناء حيث يأفل القمرْ .
مطر ..
مطر ..
أتعلمين أيَّ حزنٍ يبعثُ المطر ؟
وكيف تنشج المزاريبُ إذا انهمر ؟
وكيف يشعر الوحيدُ فيه بالضياع ؟
بلا انتهاءٍ ـ كالدم المُراق ، كالجياع ،
كالحب ، كالأطفال ، كالموتى ـ هو المطر !
ومقلتاك بي تُطيفان مع المطر
وعبر أمواج الخليج تَمْسَح البروق
سواحلَ العراق بالنجومِ والمحارْ ،
كأنها تَهمّ بالشروق
فيسحبُ الليلُ عليها من دَمٍ دِثارْ .
أصيح بالخليج : « يا خليـج
يا واهبَ اللؤلؤِ ، والمحارِ ، والردى ! »
فيَرجعُ الصدى
كأنه النشيج :
« يا خليـج
يا واهب المحار والردى .. »

أكاد أسمع العراقَ يَذْخَرُ الرعودْ
ويخزن البروقَ في السهول والجبال ،
حتى إذا ما فضّ عنها خِتمَها الرجالْ
لم تتركِ الرياحُ من ثمود
في الوادِ من أثرْ .

اكاد اسمعُ النخيلَ يشربُ المطرْ
واسمع القرى تَئِنّ ، والمهاجرين
يصارعون بالمجاذيف وبالقلوع ،
عواصفَ الخليج ، والرعودَ ، منشدين :
« مطر ...
مطر ...
مطر ...
وفي العراق جوعْ
وينثرُ الغلالَ فيه مَوْسِمُ الحصادْ
لتشبعَ الغربانُ والجرادْ
وتطحنَ الشّوان والحجر
رحىً تدور في الحقول ... حولَها بَشَرْ
مطر ...
مطر ...
مطر ...
وكم ذَرَفْنَا ليلةَالرحيل ، من دموعْ
ثم اعتللنا — خوفَ ان نلامَ — بالمطر ..
مطر ..
مطر ..
ومنذ ان كنا صغارا ، كانت السماء
تَغِيمُ في الشتاءْ
ويهطِلُ المطرْ ،
وكلَّ عام — حين يُعْشِبُ الثرى — نجوعْ
ما مرَّ عامٌ والعراق ليس فيه جوع .
مطر ...
مطر ...
مطر ...
في كل قطرة من المطر
حمراءُ او صفراءُ من اَجِنّةِ الزّهَرْ .
وكلّ دمعةٍ من الجياع والعراة
وكل قطرة تُراق من دَمِ العبيد
فهي ابتسامٌ في انتظار مبسم جديد
او حُلمةٌ تورّدت على فم الوليد
في عالم الغدِ الفَتِيِّ ، واهبِ الحياة !
مطر ...

مطر ...
مطر ...
سيُعشِبُ العراقُ بالمطر ... »

اصيح بالخليج : « يا خليج ..
يا واهبَ اللؤلؤِ ، والمحار ، والردى ! »
فيرجع الصدى
كأنه النشيج :
« يا خليــج
يا واهبَ المحارِ والردى . »
وينثرُ الخليجُ من هِباته الكثار ،
على الرمال ، : رغوةَ الأُجاج ، والمحار
وما تبقّى من عِظامِ بائسٍ غَريقْ
من المهاجرين ظلَّ يشربُ الردى
من لُجة الخليج والقرار ،
وفي العراق الفُ افعى تشربُ الرحيقْ
من زهرةٍ يربّها الفراتُ بالندى
واسمع الصدى
يرن في الخليج
« مطر ..
مطر ..
مطر ..
في كل قطرةٍ من المطر
حمراءَ او صفراءَ من اجنةِ الزَّهَرْ .
وكلّ دمعةٍ من الجياع والعراة
وكل قطرة تراق من دم العبيد
فهي ابتسام في انتظار مبسم جديد
او حلمة توردت على فم الوليد
في عالم الغد الفتيِّ ، واهبِ الحياة . »

وَيَهْطِلَ المطرْ ..

★★★

هذه القصيدة من اهم قصائد السياب ، والشاعر نفسه قد احس بأهميتها الفكرية ومستواها الفني الناضج فجعلها عنوانا لواحد من اهم دواوينه ، وقد اشبعها النقاد تحليلا واكتشافا لاوجه الجمال الفني ، وتجريدا لما فيها

من اسقاطات سياسية على ماضي العــراق ومستقبلــه ، وتاكيدا للطابع المحلي البيئي الماثل في صــور القصيــدة ، وقدرته على تجاوز الاقليم الى آفاق التجربة الانسانية الرحيبة . وسنحاول ان نجتزىء من اقوال بعض النقاد ما يكشف عن جانب من جوانب القصيدة ، تجنبا لاعادة القول .

نقد الدكتور جابر عصفور *

« تبدأ القصيدة بمقدمة يتحدث الشاعر فيها عن عيني حبيبته ، لكنه سرعان ما يأخذنا عبر هاتين العينين الى الطبيعة ، نافذا منها مع قطــرات المطر الى جوهر المأساة التي تشكل تجربة القصيدة ، والتي دفعته الــى الفرار من العراق . وعندما نعاود قــراءة القصيــدة يتكشف لنا محوران أساسيان ، تدور حولهما القصيدة ، وتتشكل من خلال التناقض القائــم بينهما تجربتها ، وينمو بناؤها . هناك الحبيبة التي يفتتح الشاعر قصيدته بالحديث عن عينيها ، وهنــاك الوطــن بسواحله وامواج خليجه ، ونخيله وقراه ، ومهاجريه ، وحقوله ، وغلاله . والعلاقة بين الحبيبــة والوطن وثيقة فكلاهمــا وجهان لشيء واحــد ، يشكل المحور الاول من محوري القصيدة . وتذوب الحبيبة في الوطن وتتوحد معه ، بل تكاد تكون رمزا له ، العينان غابتا نخيل ، حــين تبسمان تورق الكــروم وترقص الاضواء ، وكالوطن ــ تماما ــ تغرقان في ضباب من أسى شفيف ، يحمل في طياته عناصر الموت والميلاد ، والظلام والضياء .

هذا التوحد له ما يبرره ، فالحبيبة عنــد السياب لا معنى لها دون الوطن ، والوطن دون الحبيبة يظل ناقصا ، لان الحبيبة دون الوطن تعني سعادة فردية زائفة ازاء أحزان الآخرين ، والوطن دون الحبيبة وطن ناقص لا تتحقق فيه علاقات الدفء والتواصل . والحب الحقيقي هو الذي يوحد ما بين الاثنين ، ويصهرهما معا في تمازج رهيف ، أو كما يقول السياب في قصيدة أخرى ، كتبها في نفس السنة التي كتب فيها انشودة المطر :

احببت فيك عراق روحي او حببتك انت فيه ،

يا انتما ، مصباح روحي انتما .

لذلك تختفي السمات الذاتية الخاصة بالحبيبة تماما ، ولا نسمع عنها شيئا ، أو نرى منها شيئا ، سوى عينيها اللتين ننفذ خلال مــا فيهمــا من أسى الى الوطن ، ونطوف بمقلتيها مع المطر، عبر سواحل العراق التي تكاد تهم بالشروق ، فيسحب الليل عليها من دم دثارا .

---

* من كتاب : حركات التجديد في الادب العربي

وسواء اكانت الحبيبة مجرد رمز للوطـــن أو عنصرا مستقلا عنه ، فان تواصل الشاعر معها لن يتحقق او يكتمل الا بزوال الظلم الجاثم على العـــراق ، والذي القى به على الضفة الاخرى من الخليج ، وبسبب ذلك الانفصال تتسلسل عبر مقاطع القصيدة الاولى أمواج من الحرن الهادىء ، تغمر كل صورة من صورها ، وتتصاعد مع كل قطرة او دفقة من المطر ، وتغبش المشاهد بضباب من الاسى ، يولده البعد والضياع بعيدا عن الوطن والحبيبة . وكما يحدد ذلك الحزن الايقاع الهادىء لموسيقى اسطر أو أبيات المقاطع الاولى ، يحدد — بالمثل — طبيعة الصـــور نفسها ويبث فيها لونا لافتا من الاسى ، فتغرق العيون في ضباب من الاسى ، وتستفيق رعشة البكاء ملء الروح ، وتسح الغيوم دموعهـــا الثقال ، كأنها طفل بات يهذي قبل أن ينام بذكرى أمه التي ماتت :

تسف من ترابها وتشرب المطر

وتتوالى دفقـــات المطـــر رتيبـــة الايقاع ، رتابة أغنية يائسة لصياد خاوي الوفاض والشباب ، لم يجد الا حزنه يرقرقه وهو يلعن المياه والقدر ، وينثر الغناء حين يأفل القمر :

ويرجع الصدى كانه النشيج
« يا خليــــــج
يا واهب المحار والردى »

ويقودنا الحزن الذي تنضح به صـــور المقاطع الاولى الى المحـــور الثاني من القصيدة ، والذي يمثـــل نقيض ما ترمـــز اليـــه الحبيبة ويثيره الوطن . وأعني بذلك القوى التي تمنع الشاعر من التواصل مع من يحب . واذا كانت العلاقة التي تربط الشاعر بالوطـــن والحبيبة واحدة ، وهي الحب، فان القوى التي تمنع الشاعر عنهما واحدة ، وهي الظلم . ويتجلى الظلم في القصيدة صورا موحية : افاعي تشرب الرحيق من كل زهرة يربها الفرات بالندى ، وجرادا وغربانا نهمة تشبع على حساب البشر .

والظلم نقيض الحب والتواصل مثلما هو نقيض الخصب والنماء . فهو الذي يجعل القرى تئن جوعا ، ويقذف المهاجرين عبر عواصف الخليج ورعوده بعيدا عن أحبائهـــم . واذا كـــان المطر يرمـــز الى خصب الحياة وتجددها فان ذلك الخصب والتجدد يظلان متوقفين أو محبطين ، بفعل قوى الظلم ، ولذلك لم يثمر المطر في العراق الا الجوع ، فالغلال التي يسكبهـــا تحصدها الغربان والجراد :

ومنذ ان كنا صغارا ، كانت السماء
تغيم في الشتاء
ويهطل المطر
وكل عام — حين يعشب الثرى — نجوع
ما مر عام والعراق ليس فيه الجوع

ان الحبيبة الوطن أو الوطن والحبيبة يمثلان المحور المناقض للظلم فوجود أحدهما نفى لوجود الآخر ، والصراع القائم بينهما أشبه بالصراع القائم بين الميلاد والموت ، أو الظلام والضياء ، او الخصب والجدب . والمطر باعتباره رمزا يشير الى الجانبين المتناقضين في العلاقة ، ويبلور الصراع بينهما ، فهو يحمل في طياته دلالة مزدوجة على الموت والميلاد ، والظلام والضياء . ومقدم المطر — بهذا المعنى — موت لعالم آفل قوامه الجدب ، وميلاد لعالم جديد ، تتخلق بذوره مع صفاته المنهمرة . هذه هي الدلالة الاسطورية للمطر ، والسياب يستغلها استغلالا رمزيا ، ليبلور بها التناقض القائم بين طرفي القصيدة أو محوريها الاساسيين كما يستغلها للدلالة على نهاية الصراع بينهما ، وهو صراع لا بد ان ينتهي بالولادة الجديدة للوطن . وكما تحتفظ الارض ببذور الخصب انتظارا للمطر ، كذلك الوطن يظل محتفظا ببذور الثورة انتظارا للحظة الولادة الجديدة :

اكاد اسمع العراق يذخر الرعود
ويخزن البروق في السهول والجبال
حتى اذا ما فض عنها ختمها الرجال
لم تترك الرياح من ثمود
في الواد من اثر

هذه الولادة الجديدة محتمة ، لا مفر منها ، تماما كدورة الحياة . قد يطول بنا انتظارها ، ويكاد يدركنا اليأس ، لكنها — رغم ذلك — تتخلق شيئا فشيئا مع كل دمعة من الجياع والعراة ، وكل قطرة من دم العبيد ، حتى اذا اكتملت تفجرت ، مدمرة العالم القديم ، خالقة عالما جديدا ، يعود فيه التواصل والحب . وعندئذ لا يرجع الصدى كأنه نشيج ، ولا يصبح الخليج واهبا للردى ، ولا ينتثر على رماله ما تبقى من عظام مهاجر غريق ، بل تتسع البسمة وتتورد على فم الوليد ، في عالم الغد الفتى واهب الحياة .

لا شك أن « انشودة المطر » احدى قصائد السياب الاصيلة ، التي تعبر عن مدى نضجه الفني ، وقدراته التعبيرية الفائقة . ولكن ما الذي يجعلنا نصف هذه القصيدة بالنضج ؟ ونضعها بين النماذج الجيدة من شعر

التجديد ؟ ليس يكفي للاجابة عن هذا السؤال ان نقول ان السياب عبر فيها عن حنينه الى وطنه وشوقه الى خلاص هذا الوطن ، فذلك تبسيط مخل للقصيدة ، يمكن ان ينطبق عليها مثلما ينطبق على قصائد البارودي او شوقي في المنفى . قد يساعدنا على الاجابة ان نلاحظ ان الشاعر لم يسيطر عليه في اي مقطع من مقاطع القصيدة الحس التعليمي عند الشاعر الاحيائي ، ولم يفرض على قصيدته اي فكرة خارجة عنها ، كما انه لم يكن منفصلا بذاته عن العالم الذي يعيش فيه،كما كان يفعل الشاعر الرومانسي، او كما كان يفعل السياب نفسه في قصائده الباكرة . ان ذات الشاعر المدركة تتعمق — هنا — عالمها وتتأمل قضيتها ، دون أن تفقد التوازن بين طموحاتها الخاصة واحزانها الفردية ، وعلاقات ذلك العالم واحزانه . ومن ثم تتفاعل ذات الشاعر مع موضوعها تفاعلا ، يثرى خبرة الشاعر بعالمه ، كما يثري خبرتنا بعالمنا في نفس الوقت ، ذلك لان الشاعر استطاع أن يتعمق تجربته الفردية ممتزجة بتجربة وطنه ككل ، وغاص فيها الى الدرجة التي جعلته يكتشف في تجربته الخاصة ومن خلالها ، مبدأ انسانيا عاما . وبهذا التفاعل الخصب بين الذات والموضوع تكامل للقصيدة بناؤها الداخلي ، وتدرج في النمو ، حركة اثر حركة ، من عيني الحبيبة الى الوطن ككل ، ثم في مأساة ذلك الوطن والحدس بنهايتها . وظلت حركة النمو في القصيدة صاعدة ، مع دفقات المطر ، التي كان تكرارها « مطر .. مطر .. مطر » بمثابة انتقالة دلالية وصوتية ، من حركة الى حركة اخرى صاعدة .

وعندما نود أن نتأمل ذلك التفاعل بين ذات الشاعر وموضوعها وما يترتب عليه بشكل تفصيلي ، فان علينا ان نعود الى القصيدة مرة اخرى ، ونلحظ الفارق بين بدايتها ونهايتها ، فنتأكد من أن الموقف النفسي للشاعر قد تغير . فاذا كانت بداية القصيدة غارقة في ضباب من الاسى والحزن ، فان النهاية تحوي معطيات مختلفة ، تجسد تغير الموقف ، وتتمثل في ابتسام ينتظر مبسم جديد ، أو حلمة تتورد على فم الوليد . ولم يفرض هذا التغير على القصيدة من خارجها ،بل،ان بذوره كامنة في بدايتها ، ولكن هذه البذور تتخلق شيئا فشيئا ، كلما تعمق الشاعر فهم تجربته ومضى في تأملها . لاحظ بداية القصيدة مرة اخرى : تجد العينين خضراوين خضرة غابتي نخيل ساعة السحر ، وساعة السحر هي الساعة التي يختلط فيها النور بالظلام ، وتتخلق فيها بدايات الصباح . وتغرق العينان في ضباب من اسى ، كالبحر سرح اليدين فوقه المساء ، والبحر رمز لنقيضين : دفء الشتاء وارتعاشه الخريف ، والموت والميلاد . اي أن امامنا منذ البداية محوري القصيدة وجانبيها المتصارعين . وعندما نتقدم في القصيدة نواجه المطر بدلالتيه الرامزتين الى الحياة والموت . وتسير الدلالتان معا ، وتكاد دلالة الموت تطغى على دلالة الحياة ، ولكن دلالة الحياة تبدأ في التصاعد ، فيخزن

العراق الرعود والبرق ، ويبدأ الرحيل استعدادا لعودة جديدة ، وتتخلق من قطرات المطر أجنة الزهر ، وتصبح كل دمعة ابتساما لمولد جديد ، مما يشير الى أن العراق لا بدان يعشب مرة أخرى بأمطار الخلاص ، هنا نجد أن نغمة الولادة الجديدة تصاعدت ، وطغت — شيئا فشيئا — على نغمة الموت والظلام ، مما يجعلنا نشعر بالفارق اللافت بين بداية القصيدة ونهايتها . ولقد فرض تغير العلاقة بين طرفي القصيدة على هذا النحو تغير طريقتها في الوزن واستخدامها للصور ، في المقاطع الاولى تتوالى الصور حزينة الدلالة سوداوية المعطيات ، ثم تأتي المقاطع الاخيرة بصور تحمل قطرات الامل ، وتتكون المقاطع الاولى — وزنا — من اسطر متساوية في الوزن متقاربة الايقاع ، ثم يختلف الايقاع وتتغير أطوال الابيات وعدد ما بها من تفاعيل كلما اقتربنا من نهاية القصيدة ، وسنوضح ذلك بعد قليل .

ولقد أدى التفاعل الناجح بين ذات الشاعر وموضوعها الى تماسك بناء القصيدة ، لن نجد صورا متدابرة متنافرة بل على العكس ، تنبع كل صور القصيدة من تفاعل محوريها الاساسين ، قد تنمو هذه الصور في اتجاهات متباينة ظاهريا (الطفل الذي فقد أمه ، الصياد الحزين ، عظام الغريق على الرمال) لكنه تباين الزوايا المتعددة لشيء واحد ، كل زاوية تكشف جانبا يعمق وعينا بالجانب الآخر الذي تعكسه باقي الزوايا . ومن النادر أن نجد لغة تقريرية في القصيدة ، اذ تعتمد القصيدة كل الاعتماد على اللمحات السريعة للمواقف المتعددة والربط الداخلي بينها . لم يتحدث الشاعر مرة واحدة عن الظلم مباشرة ، أو حتى عن الوطن ، بل جعلنا ندرك كلا الامرين من خلال الصورة الدالة ، التي صاغ مادتها من معطيات حسية شديدة التأثير والحيوية ، ومزج هذه المعطيات بشيء من الموروث (موال صياد حزين ، لم تترك الرياح من ثمود في الواد من أثر) وتفاعلت الدلالات الاسطورية للمطر مع الايقاع الصاعد للتصيدة ، فعمقت ما فيها من رمزية وأضفت على تجربتها المحددة والخاصة مغزى انسانيا عاما ، فلم يعد الخليج مجرد خليج بل أصبح شيئا أقرب الى نهر الحياة الذي يحمل الناس جميعا ، مع دفقات المطر ، الى عالم الغد الفتي واهب الحياة ، ولم تعد المأساة هي مأساة العراق أو الشاعر فحسب ، بل أصبحت المأساة انسانية الملامح والقسمات . وهذا شأن كل فن عظيم نتوصل من خلال الخاص فيه الى العام ، فتتحول القصيدة من مجرد تقليد للقدماء ، أو تعبير عن انفعالات مسرفة في ذاتيتها الى عملية معرفة ، تزيدنا وعيا بأنفسنا وبالعالم من حولنا . »

نقد الدكتور احسان عباس *

يربط الدكتـــور احسان في تحليلـــه لانشودة المطربين هذه القصيدة وقصيدة اخرى هي « غريـــب علي الخليـــج » من حيث النهج الفني الذي يقوم على الازدواجية المعتمدة على التطابق ، كوجهي العملة ، فالعـــراق والمطر ــ في هذه القصيدة ــ شيئان متطابقان ، والصلة بينهما صلة حياة مستمرة . ويرى أن الاثارة في هذه القصيـــدة تنبثق من السحر البدائـــي الكامن في اللغة المتكررة ، كما كان يستعملها الســـاحر القديم ، ثم يمضي كاشفا عن طبيعة وصف المراة في مطلع القصيدة وارتباطه بالتكوين العام لهـــا ، فيقـــول :

« الحبيبة ــ في فاتحة القصيدة ــ هي الام أو القرية او العراق ، أو هذه الثلاثة مجتمعة . والحـــب قوة ساربة في الانســـان والطبيعة على السواء : العينان غابتا نخيل ساعة السحر وحين تبسمان تورق الكـــروم وترقص الاضواء كأنها اقمار في نهر يرجه المجذاف ، أو كأن النجوم ترقص في غوريهما ، فاذا غابتا في ضباب الاسى اصبحتا كالبحـــر « سرح اليدين فوقه المساء » واخذ يخفق فيه تيار من الحياة ــ فهو يعكس دفء الشتاء وارتعاشة الخريف والموت والميلاد والظلام والضياء ... لا فرق بين الام الكبرى والام الصغـــرى ، كلتاهما لبعدها تثـــير في نفس الطفل « رعشة البكاء ونشـــوة وحشية تعانق السمـــاء » ... عينا الام الصغرى تغيم بالاسى ، والطفل يحس برعشة البكاء ، فتلتفت الام الكبرى بعينين باكيتين ووقع قطراتهما يقول : مطر ... مطر ... مطر ، انشودة متصلة متقطعة في آن تشبه هذيان الطفل الذي قالوا له أن أمه ستعود ، ورفاقه يهمسون ان قبرها هناك على التل ، يشرب قطرات المطر ... ويجتاح الوجود كله حزن غامر ، فيزداد احساس الغريب بالضياع على سيف الخليج ، فيصيح به « يا خليج يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى ... »

ويمضي الناقد كاشفا في استعراضه للقصيدة عن علاقات اضدادها في تكاملها والتقائها عند مفتاح القصيدة « المطر » فيقول :

« ها هنا الوحدة الكلية بين الفتى والام والطبيعة والبائسين من بني الانسان . مثلما هي الوحـــدة الكليـــة بين النشيـــد المتصل في القصيدة وشخوصها وبين الاضداد الظاهرية من حزن وابتسام وجوع وشبع وظمأ وري . لان قوة التحول لن تجعلها اضدادا الى الابد .

---

* من كتابه : بدر شاكر السياب : دراسة في حياته وشعره

القصيدة بسيطة : لفظـة واحدة استطاعـت أن تغوص الى سر الوجود ، كما استطاعت ان تربط خيوطا مختلفة ، وان توحد الطاقات في حبل قوي ، هو حبل الامل ، فلم يعد الشاعر منفصلا بمشاعره الذاتيـة ، ولم تعد النظرة الانسانية مفروضة على هذه المشاعر من مبدأ خارجي ، وانما هي تسترسل ــ كما يسترسل المطر ــ من طبيعة الموقف كله ، انها صورة التلاحم بين الخصب والجوع دون اغـراق في التصوير واستجلاب للانفعالات ، وخروج بالاسى عن وقدته الطبيعيـة التي تشبه وقدة النار تحت الرمـاد . ومع أن عرض القصيـدة قـد أظهـر كثيرا من الصبغة التقريرية ، فانها في الواقع من أشد قصائد السياب اعتمادا على الالمـاح السريع والربط الداخلي ، فهي أول قصيدة من نوعها في شعره ، وهـي فاتحة ما يمكن أن يسمى « شعره الحديث » .. اعني انها في داخلها مبنية بناء تكامليا ، وفي خارجهاتتكىء على دورات متصاعدة ، قليلة الاستطراد الى الجزئيات التي تنحرف بها عن وجهتها العامة وعـن غايتها النهائية . واذا غاص القارىء باحساسه الطبيعي في أعماقها وجد نهـرا يعب كأنه صورة الخليج المرئي : فيه اللؤلؤ والمحار وفيه الردى ايضا ، فيه الـدم والجوع والحب والطفولة والموت . ولكـن لا بأس : انه نهر الحياة الذي يحمل الناس جميعا الى عالم فتى يهب الحياة . وهذا الهدوء التقبلي ليس جبرية وانما هو اطمئنان الى قوة التحول ، الى النظرة البدائية التي تربط الانسان بالارض وفصولها ... القصيدة هنا كالارض تهتز بالمطر لتربـو بنسمة الحياة ، وان كان المطر يحدد سطحهـا ويجـرف بعض معالمها ، والارض هي الام ، التي تمنح الحياة ولادة جديدة . ولما كانت القصيـدة صورة للولادة الجديدة ، فان الاحساس بها يملأ النفس باستجابة غامضة ، تكاد تكون لاشعوريـة .

ولهذا كله امتلأت القصيدة بصورة نابضة أو متفتحة أو مشرفة على التفتح : « الكروم تورق ــ الاضواء ترقص ــ المجذاف يرج الماء ــ النجوم تنبض ــ ارتعاشة الخريف ــ رعشة البكاء ــ الخليج يفهق اللؤلؤ والمحار والردى ــ العراق يذخر الرعود والبروق ــ الرجال يفضون الختم عنها ــ القطرة تنفتح عن أجنة الزهر ــ ... » وليست هذه صور للتزيين . وانما نعتمد ايحاءات اللفظة والصورة معا لتمهد الطريق الى التفتح الكبير ــ الذي تستعد له الحياة . وقد استطاع السياب ان يتخلص من صور الجنس التي تعذبه وتملأ اخيلته في قصائده الاخرى حين جعلها تخب تحت صور الحياة عامة ، ولم ينثرها على سطح الصورة الكبرى : وبالجملة صهر السيـاب ذاته وتجربته السابقة وموقفه الانساني في « قصيدة » .. بعد أن طال به العهد وهو يجيل قلمه في ميدان التجريب والخطأ . »

نقد الدكتور ابراهيم السامرائي *

وهو في بحثه هذا يهتم بلغة الشعر ، ومن ثم فقد اتجه الى التجربة اللغوية في شعر السياب عبر ديوانين من نتاجه الفني المستمر ، وبصفة عامة فانه يرى ان السياب في « انشودة المطر » — غيره في تجاربه السابقة ، فلم يعد ذلك المحب المتاع ، وانما أصبح يتطلع بعين أخرى ، فينسرح في دنيا الناس يتحدث عن مشكلات الانسان ، وما يدور في فلك الزمان ، غير مقيد بمكان ، فهو يذكر العراق كما يذكر سائر الاقطار العربية ، ولكنه يظل عالقا ببيئته الريفية البصرية ، فيحن اليها حنينا بالغا .

ويمضي السامرائي عن هذا التعميم الى قصيدة « انشودة المطر » او لغتها على وجه الخصوص ، فيقول :

« وقد تكتسي تعابيره بلون من ألوان الرمز والايماء ، ذلك أن الشاعر يعرض لافكار ومعان دقيقة ، وقد أوتي من قوة التصوير ما يسهل عليه ان يجلو معانيه الدقيقة ، وهو يقتنص خطراته وافكاره من ينابيع مختلفة ، يلتقي فيها الشرق والغرب ، والقديم والجديد ، ويستحضر كل ذلك بشخوص واعلام تبرز في القصيدة فتجعل منها مادة حية متحركة . ولعلك تستطيع أن تعرف بيئة الشاعر التي عاش فيها اذا قرأت شعره ، وتبينت طبيعة قروية بصرية فيها النخل والشط بمده وجزره ، وهي مشرفة على الخليج ، وانت في كل ذلك تضع يديك على لغة خاصة يعرفها أهل تلك البيئة .

. . . .

ولعلك تندهش لمكان النخيل في شعر الشاعر ، فهو يحبه ، بل قل يتغزل فيه ، وليس أبلغ من ان الشاعر يقول في انشودة المطر :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

ويتحدث عن الخليج فيقول :

وعبر امواج الخليج تمسح البروق
سواحل العراق بالنجوم والمحار

ولا يعرف « المحار » الا من لعب على شطآن الطبيعة البصرية »

---

* من كتابه : لغة الشعر بين جيلين

ويبدأ الدكتور ياغـي تحليله للقصيـدة بالاشارة الى عمق وامتداد « المطر » في شعر السياب عامة ، ويعرج من هذه البداية الى الخصائص المميزة التي جعلت هذه القصيدة من عيون الشعر الحديث . **يقـول :**

« والمطر عند السياب مادة خصبة حاول ان يستثمرها في شعره في غير موطن ، ومن امثلة ذلـك ما نراه في قصيـدة (مدينة السندباد) وفي قصيدة (مدينة بلا مطر) . وكلها في ديوانه (انشودة المطر) . ولكن الذي يبدو لمتصفح هذهالقصائد ان (المطـر) في قصيدة (انشـودة المطر) كان اوسعها ابعادا واكثرها خصبا ، وادخلها في رموز الشعر الرفيع الناضج . ومع ان قصيدة (انشودة المطر) يضعها النقاد في طليعة قصائد الشعـر العربي الحديث ، فان فكرة الاتكاء على المطر او الماء فكرة قديمة بل قديمة جدا في بيئة العراق المائية ،ومن ثم نرى أن اتكاء السياب على صورة المطر او صوره في معالجة قضايا مجتمعه العراقي الحديث امر حديث جدا ، وان كان فيه رسيس من قديم عريق .

الانشودة والحداثة :

وليس السبب في دخول هذه القصيدة الخصبة عالم الشعر العربي الحديث بسبب وزنها الذي يتكىء على التفعيلة بدل الوزن كله فحسب ، اذ أن القصيدة جعلت وحدتهـا تفعيلة بيـت الرجز لا وزن الرجز نفسه ، وراوحت بين تفعيلة في البيت واربع تفعيلات ، مارة بتفعيلتين احيانا وبثلاث تفعيلات احيـانا اخرى ، ولا بسبب تحررهـا من نظام القافية العربية في الشعر التقليدي فقط ولا بسبب موسيقاها الداخليـة ، وديناميةهـذه الموسيقى المتحركة في داخل نظامها وبنائها النغمي وحسب ، وانما بهـذه العوامل وعوامل اخرى اهم في نظري ، ترجع الى عناصر **الرؤية الشعرية الحديثـــة .**

(فانشودة المطر) تتناول هما فرديا من هموم الشاعر مندغما اعمق اندغام بهموم مجتمعه العراقي الحديث ، ومتناسقا معها الى حد التوحد . والتناول لهذا الهم المندغم بهموم الجماعة هو تناول مركب ، يعتمد كثـيرا على الادراك المركب المعقد ويبتعـد الى حد واسـع عن الادراك القريب الحســي .

ومن هنا كانت رؤية السياب الشعرية في هذه القصيدة رؤية حديثة ، **افادت من نواميس المجتمعات القدر الكبـير . وصهرت كل ذلك في رؤية شعرية جميلة ذات ابعاد متعددة واسعة خصبة .**

---

* من مجلة الثقافة العربية : العدد الثاني

لقد راى السياب التقابل بين الجفاف في العراق والخصب ، وعاد الى ما ادخرته نفسه في كل اقطارها من صور الجفاف وصور الخصب ، فراى التقابل بينهما طويل العمر ، وراى ان طول العمر هذا لا يعني خلود هذا التقابل ، بل على العكس منذلك ، راى عوامل التغير الحاسمة المندفعة ، بل الشديدة الاندفاع آتية لا ريب فيها ، لتزيل هذا التقابل ، ولتجيء بعالم غد فتي كلــه خـــير .

ومن هنا كانت نظرة السياب او على الادق رؤينه الشعرية حديثة كل الحداثة بعدم انخداعها بما هو باد من صور الحياة فقد راى ما هو بــاد ظاهر ، وراى ما وراءه مما هو في براعم تتفتح عن عالم الغد الفتي الذي تفاءل باضوائه ، وجعل ينظر بفنه الشعري الى ابعاد هذين العالمين ان جاز لنا التعبير .

وقد اعانته صور المطر المتعددة على بلورة ما اراد ان يقوله فنيا او على بلورة ما ارادته مختلف الجماعات العراقية المتلهفة للمطر ، لازالة نوع الجفاف الذي تعانيه ، فالانشودة اي انشــودة المطر ، هي انشودة هذه الجماعات ، وانشودة السياب في الوقت نفسه . »

وبعد عرض تحليلي سريع للقصيدة ، يقدم الناقد توصياته للقارىء ان يعني في قراءته للقصيدة بعنصر الحركة ، والنمو المتصاعد في صورها وافكارها معا ، ومن ثم يحــدد العناصر الاتيــة ، كأركان للبناء الفني في القصيدة ، او ابعاد لهيكلها شكلا ومضمونا :

١ ــ بُعد الاثنينية الــذي اشرت الى جوانب منه كانت فيما مضى مــن حديــث :

ــ كالبحر ... والموت والميلاد والظلام والضياء
ــ كنشوة الطفل اذا خــاف
ــ اتعلمين اي حزن يبعث المطر ؟
في كل قطرة من المطر
حمراء او صفراء من اجنة الزهر
وكــــل دمعـــــة ...
وكل قطرة من دم العبيد ...
فهي ابتسام الخ
ــ اصيح بالخليــج :
يا خليـــــج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى

٢ ــ بُعد التنوع الخصب :

ــ عيناك غابتا نخيل

او شرفتـــــان
— عيناك حين تبسمان تورق الكروم
— وترقص الاضـــــواء
— كالبحر ، اصيح بالخليج يا خليج

٣ — بُعد الانقباض والأســـى :

— او شرفتان راح ينأى عنهما القمر
— وتغرقان في ضباب من اسى شفيــف
— كالبحر سرح اليدين فوقـــه المســـاء
— كنشوة الطفل اذا خاف من القمر
— فتستفيق ملء روحي رعشة ما تزال
تسح ما تسح من دموعها الثقال
— كأن طفـــــــلا . . .
— كأن صيـــــــادا . . .
— ما مر عام والعراق ليس فيه جـــوع

٤ — بُعـــد التفـــاؤل :

— عيناك غابتا نخيـــل
— عيناك حين تبسمان تورق الكروم
— اكاد اسمع العراق يذخر الرعود
— في كل قطرة من المطـــر
حمراء أو صفراء من اجنة الزهر .
— وكـــــل دمعـــــة
وكل قطرة من دم العبيـــد
في عالم الغد الفتي واهب الحياة
سيبعث العراق بالمطر .

٥ — بُعد التبرير والنظر بعمق إلى اسباب ما يراه من ثمرات :

— وفي العـــراق جـــــوع
— ومنذ ان كنا صغارا كانت السماء
ما مر عام والعراق ليس فيه جوع
— وينثر الخليج من هباته الكثـــار
على الرمال ، رغوة الاجاج ، والمحـــار
— وفي العراق الف افعى تشرب الرحيق
من زهـــرة يربهـــا الفرات بالنـــدى »

القصيدة الرابعة

خمسُ مقطوعاتٍ نسائيّة

من القضايا الفنية التي لا تزال مثار بحث ، قضية « أدب المرأة » ، فهناك من يعتقد أنه لا وجود لما يسمى بأدب المراة ، وليس هذا انكارا لوجود شاعرات وكاتبات عبر كافة العصور تقريبا ، فهذه حقيقة تاريخية وآنية ، لا تقبل الجدل ، وانما اعتمد الرفض على ان نتاج المراة في مجالات الشعر والقصة والمسرح ليس فيه ما يميزه عن نتاج الرجل ، ومن ثم لا يصح فصله عن تيار الادب العام ، أو اعتباره ظاهرة قائمة بذاتها ، ما دام هذا الادب النسائي يحقق المقاييس الادبية السائدة ، ولا يصدر عن « رؤية مختلفة » يمكن ان تعتبر الرؤية النسائية تجاه موضوع او موقف .

أما القائلون بوجود أدب متميز للمراة فانهم يؤكدون اختلاف تجربة المراة ــ من الناحية الموضوعية ــ عن تجربة الرجل ، واختلاف التجربة سيعني اختلاف أسلوب طرحها ، بل ان المعجم اللغوي للمراة يختلف عنه بالنسبة للرجل ، حتى وان صدرا عن مورد ثقافي واحد . وهذا الراي الاخير يصدقه المشاهد في عصرنا بصفة خاصة ، حيث أتيح للمراة قدر من الحرية ، أصبحت بفضله قادرة على الافضاء بذات نفسها ، والتعبير عن خوالجها النفسية الداخلية ، وتصوير تجاربها الخاصة ، دون أن تطاردها التقاليد او المعتقدات الموروثة . وربما ساعد على هذا تنوع اساليب التعبير الفني ، فلم يعد الشعر مثلا الفن الوحيد او الفن الاول الذي يسلك مبدعه في تيار الادباء المبدعين . ولعله ليس من قبيل المصادفة أن المراة قد حققت تفوقا ملحوظا في مجال الفن الروائي بصفة خاصة ، ان روايات عالمية مثل : ذهب مع الريح ، كوخ العم توم ، الارض الطيبة ، مرتفعات وذرنج ، جين اير ، الكبرياء والهوى ، الى الفنار ، مرحبا ايها الحزن .. وغيرها .. من أقلام نسوية !!

وقد نحب أن نعرض هذه القضية على محك الاختبار في مجال الشعر العربي القديم ، فاخترنا هذه القصائد الخمس القصار ، وسنضع مجرد اشارات مختصرة ، تاركين استكمال رؤيتها واكتشافها لفكر القارىء وخياله .

١ ــ جُويريّة بنتُ قارظ تبكي ولديْها

هي جويرية بنت خالد الكنانية ، وتكنى أم حكيم زوجة عبيد الله بن العباس بن عبد المطلب ، قالت في ابنيها اللذين قتلهما بسر بن ارطاة احد بني عامر بن لؤي باليمن :

يا مَن احسَّ بُنَيَّـيَّ اللذيـْن هُمـا ... كالدُّرَّتين تَشَظَّـى عنهما الصَّدَفُ
يا مَن اَحَسَّ بُنَيَّـيَّ اللذيـْن هُمـا ... سَمعي وقَلبي فقلبي اليومَ مُخْتَطَفُ
يا مَن احسَّ بنيـيَّ اللذيـْنِ همـا ... مُخّ العِظام فمخي اليومَ مُزْدَهَـفُ
نُبِئْتُ بُسْرًا وما صدّقْتُ ما زَعَمُوا ... مِن قولهم ومِن الإفْكِ الذي اقترفوا
انحَى على وَدَجَـيْ طِفْليَّ مُرهفـةً ... مشحوذةً وكـذاك الإثم يُقتـرَفُ
حتـى لقِيتُ رجـالا من اُرومَتِـه ... شُـمَّ الأنـوفِ لهم في قومِهم شَرَفُ
فالآن العَـنُ بُسْرًا حـقَّ لعنتـه ... هذا لعَمْرُ ابي بُسْرٍ هـو السَّرَفُ
من دلّ والهـةً حـرَّى مُولّهَـةً ... على حَبيبَـيْن قد أرداهُما التلـفُ

٢ ــ حَمْدونَة بنتُ زيادٍ الأندلسية

حمدة ويقال حمدونة بنت زياد بن تقي العوفي ، من قرية بادي من اعمال وادي آش . كان أبوها زياد مؤدبا ، وكانت اديبة نبيلة شاعرة ، ذات جمال ومال مع العفاف والصون ، الا ان حب الادب كان يحملها على مخالطة اهله مع نزاهة موثوق بها ، وكانت تلقب بخنساء المغرب وشاعرة الاندلـــــس

وهذه الابيات في وصف الطبيعة نسبتها بعض المصادر لحمدونة ، ولكن مصادر اخرى نسبتها لابي نصر المنازي ، أو لاحمد بن يوسف المنازي

---

١ ــ تشظى العود : تطاير قطعا ، وتشظى الصدف عن اللؤلؤ : تشقق عنه .

٣ ــ مزدهف : مذهـوب بـه .

٥ ــ الودج والوداج : عرق في العنق ، وهو الذي يقطعه الذابح فلا تبقى معه حياة ، وهما ودجان .

٦ ــ الارومة : اصل الشجـرة ، واستعملـت للحسب ، يقـال : هو طيب الارومة : اي كريم الاصل .

المتوفى سنة ٤٣٧ هـ . فهل يمكن أن نحتكم الى الاسلوب لنتعرف على « جنس » القائل ؟

وَقانا لَفْحَةَ الرمضاءِ وادٍ — سَقاهُ مُضاعَفُ الغيْثِ العَميمِ
حَلَلْنَا دَوْحَهُ فحنَا علينا — حُنُوَّ المُرضِعاتِ على الفَطيمِ
وَأَرْشَفَنا على ظَمَأٍ زُلالاً — أَلَذَّ من المُدامَةِ للنديمِ
يَصُدُّ الشمسَ أنّى واجهتنا — فيحجُبُها ويأذنُ للنسيمِ
يَرُوعُ حصاهُ حاليةَ العَذارَي — فتلمِسُ جانبَ العِقدِ النظيمِ

٣ ـــ رابعةُ العدوية : شهيدةُ العِشق الإلهي

هي ام الخير رابعة بنت اسماعيل العدوية مولاة آل عتيك البصرية ، صالحة مشهورة من أهل البصرة ، ومولدها بها ، كانت تصلي أكثر الليل ، وتنام أقله ، فاذا وثبت من مرقدها خاطبت نفسها بقولها : يا نفس كم تنامين والى كم تنامين ؟ يوشك ان تنامي نومة لا تقومين منها الا لصرخة يوم النشور ، وكان هذا دأبها دهرها حتى ماتت ، ومن شعرها في مناجاة الذات الالهية :

يا سروري ومُنيَتي وعِمادي — وانيسي وعُدّتي ومُرادي
انتَ روحُ الفؤاد انت رجائي — انت لي مؤنسٌ وشوقُك زادي
انت لولاكَ يا حياتي وأُنسي — ما تَشَتَّتُ في فسيح البلادِ
كم بَدَتْ منّةٌ وكم لك عندي — من عَطاءٍ ونِعمةٍ وأيادِ
حبُّكَ الآن بُغْيَتي ونعيمي — وجِلاءٌ لعين قلبي الصادي
ليس لي عنكَ يا حبيبُ براحٌ — انت مني ممكَّنٌ في الفؤادِ
إن تكنْ راضيا عليّ فإنني — يا مُنى القلبِ قد بَدَا إسعادي

والآن .. ما رأيك في « لغة » هذا النداء لله عز وجل ؟ .. في مفرداته ، وتراكيبه ، ومعانيه ؟ ماصلة هذا بتجربتها الخاصة ؟ وبم صار الله سبحانه مستحقا للعبادة ــ في رأيها ؟

٤ ـ مَيْسون بنتُ بَحْدَل ، والبحثُ عن السعادة

هي ميسون بنت حميد بن بحدل بن أنيف ، من بني حارثة بن جناب الكلبي . وكانت بدوية تزوجها معاوية بن أبي سفيان ، ونقلها من البادية الى ريف الشام ، وأسكنها قصرا من قصور الخلافة ، فكانت تكثر الحنين والتذكر لمسقط رأسها بعد أن ثقلت عليها الغربة . فأنصت لها معاوية يوما ، فسمعها تنشد الابيات التالية :

لبَيْتٌ تَخْفُقُ الأرواحُ فيه	أُحَبُّ إليَّ من قصرٍ مُنيفِ
وبَكْرٌ يتبع الأظعانَ سَقْبًا	احبُّ اليَّ من بغلٍ زَفُوفِ
وكلبٌ ينبحُ الطُّرَّاقَ عني	احبُّ اليَّ من قِطٍّ اليفِ
ولُبْسُ عباءةٍ وتَقَرَّ عيني	احبُّ اليَّ من لُبْسِ الشُّفُوفِ
واكلُ كُسَيْرةٍ في كِسْرِ بيتي	احبُّ اليَّ من أكلِ الرغيف
واصواتُ الرياحِ بكلِ فَجٍّ	احبُّ اليَّ من نَقْرِ الدُّفوف
وخِرقٌ من بني عمي نحيفٌ	أحبُّ اليَّ من عِلْجٍ عَليفِ
خشونةُ عيشتي في البدو اشهى	الى نفسي من العيشِ الطريفِ
فمَا ابغِي سِوَى وطني بديلاً	فحسبي ذاكَ مِن وطنٍ شَريفِ

فقال لها معاوية : ما رضيت يا ابنة بحدل حتى جعلتني علجا عليفا ، فالحقي بأهلك ، وطلقها ، فمضت الى بادية كلب ، وابنها يزيد معها ، ويقال انها كانت حاملا به ،فوضعته في البرية ، فنشأ فصيحا .

٥ ـ هندُ الهَمَدانية تُكايدُ زوجَها

كان زوجها عثمان الهمداني في بعث أذربيجان ، فرجع الجند ولم يرجع هو ، لانه استفاد من جهاده ذاك ما اشترى به فرسا وجارية ، وسمى الفرس وردا والجارية حبابة ، والهاه الحب عن العودة ، فكتب الى امرأته يخبرها عن أمره ، فكتبت اليه :

---

١ ـ البكر : الفتي من الابل ، والسقب : الذكر من ولد الناقة . وزفوف : مسرع .

٤ ـ الشفوف : جمع شف ، بكسر الشين وفتحها ، وهو الثوب الرقيق سمي بذلك لانه يستشف ما وراءه .

٥ ـ الكسيرة : القطعة من الخبز ، والكسر : طرف الخباء من الارض .

٧ ـ الخرق : الكريم ، والعلج : الصلب الشديد ، وبه سمي حمار الوحش ، تقصد بذلك زوجها معاوية .

لَعَمْري لَئِــن شَطَّتْ بعثمانَ دارُه	واضحى غنيا بالحَبابَــةِ والــوَرْدِ
اَلاَ فاقْــرِه مني السلامَ وقل لــه	غُنينــا بفِتْيــانٍ غَطَارِفَــةٍ مُــرْدِ
إذا شاءَ منهــم ناشــئٌ مَدَّ كَفَّــه	الى كَفَلٍ ريّــانَ او كَعْثَــبٍ نَهْــدِ
بحَمْــدِ امــيرِ المؤمنــين اَقَرَّهُــم	شبابا وأغْزَاكُمْ خَوالِــفَ في الجندِ
فما كنتُــمُ تقضونَ حاجــةَ اهلكُمْ	قريبا فيقضُوهَا على النَّأْيِ والبُعْدِ
فأرْسِــلْ الينــا بالسَّــرَاحِ فإنهُ	مُنَانَــا ولا نَدْعو لكَ اللهَ بالرشْــدِ
إذا رَجَــعَ الجُندُ الذي انتَ منهُمُ	فزادَكَ ربُّ الناسِ بُعْدًا على بُعْــدِ

فباع الجارية ، وذهب مسرعا ، فوجدهــا معتكفة على السجــود والصلاة ، فقال افعلت ما قلت ؟ ! قالت : الله اجل في عيني واعظم من أن اركب مأثما ، ولكن كيف وجدت طعم الغيرة ؟ ! فانك غظتني فغظتك .

والان .. ما رايك في هذه القصة ؟

وهل يمكن ان يحدث تبادل للمواقع فيها ؟

★★★

وبعد هذه القراءة في خمس مقطوعات من الادب النسوي في العصور السالفة . يمكنك أن تتأمل نوعية التجربة ، أي موضوعها ، والنوازع التي انبثقت منها ، والصور الفنية التي استخدمت لتجسيمها ، واللغة التي استعملت للتعبير عنها ، ومدى ما فيها من اقتضاب أو اشباع ، ومن ذاتية أو موضوعية ، ومن تلقائية أوتفلسف .. فهذه الجوانب جميعا ستعين على أن يكون رأيك في قضية الادب النسائي مستنيرا الى حد بعيد ، حين يحتكم الى هذه النماذج الماثلة .



القسم الثـالث

الفـن المســـــرحي

« سيبقى المسرح سيد فنون التعبير عن الجماعات : في قدرته على احتواء الفكر في صورته الجدلية ، وتميزه بالحياة والحركة ، وتنوع اساليب عرضه بما يناسب كافـــة العصور والمجتمعات ، وتلقيه حكم الجمهور (وهو الناقد الشاهد) كرد فعل فـــوري لا يحتاج الى تعقيــب .

واخيرا .. فانه عمل جماعي .. يتكلم لغة العصر .. ولغة المستقبل »



الفصل الأول

المسرحية .. وعناصر البناء المسرحي

المسرحية من أقدم الفنون الادبية ، يرجع تاريخها الى خمسة قرون قبل الميلاد ، وبهذا واكبت الانسانية منـذ اشراق العقـل في أفقها ، لان المسرحية ليست غناء للعواطف واستثـارة للشعـور مثل الشعر ، انها — من باب اولي — تعبير عـن عقائـد الجماعـات واهتماماتها العقلية ومشكلاتها الاجتماعية ، وهي أقدر من الشعـر في اشباع هذه الجوانب وعرضها عرضا قويا ، لان المسرحية — بشكلها الفني المعروف لنا — تقوم على عرض القضية من زاويتين ، فتعرض الراي ونقيضه ، وهما في حالة صراع ، ولا تنتهي عادة حتى يتم الغلـب لاحد الرأيـين ، على حين يظل الشعر الغنائي تعبيرا ذاتيا عن صاحبه ورؤيته الخاصة .

وقد تأثرت المسرحية بكافة المذاهب الادبية من كلاسيكية ورومانسية وواقعية ورمزية ووجودية وعبثية . فشقـت طريقهـا في خط يمضي بين صراع الانسان مع القدر — في المسرح الاغريقي — الى اغتراب الانسان في مجتمعه المعاصر ، كما في مسرح العبث ، ونضاله السياسي ، كما في مسرح برخت والمسرح السياسي بصفة عامة .

وبدات المسرحية شعرا ، هكـذا كانـت عند الاغريـق وفي العصر الكلاسيكي ، وهكذا بدأت في أدبنا العربي على يد شوقي أمير الشعراء ... ثم انتشرت فنا نثريا يكتب بالعربية الفصيحة ، ثم تناولها كتاب العامية .

والمسرحية فن جماعي غالبا ، لا تكتب للقراءة عـادة ، وانما لتؤدي على المسرح ، وهنا لا بد من مشاركة المخرج والممثلين وصانعي المناظـر المسرحية والموسيقيين ، وليس من شك في أن النص المسرحي يتأثر بجهود هؤلاء جميعا ويصل الى جمهور المشاهدين من خلال قدرتهم على التخيل والتنفيـذ .

وهذه كلها جوانب على قدر كبير من الاهمية ، ولكننا نؤجلها الـى مكان آخر لنتعرف على القدر المشترك الذي ينبغي توافره في أية مسرحية

مهما اختلف شكلها او غايتها او لغتها ، ونعني البناء المسرحي والشروط التي ينبغي ان تراعي في بناء مسرحية جيدة .

١ ـ الفـــن والحيـــاة

نذكر في مستهل التعرف على عناصر البناء المسرحـــي هذه الحادثة الطريفة ذات المغـــزى ، التي يرويها الكسنـــدر دين ، من كبار المخرجين المعاصرين في أمريكا ، فيقول : منذ بضع سنوات كنت اقوم باخراج مسرحية في موقع على ناصيتي الشارع الثاني والاربعين وبرود واي في نيويورك ، كان الجو حارا والنافذة مفتوحة ، وكان بالمسرحية حوار طويل عن الضجيج في الخارج . قمنا بتسجيل الضجيج الخارجي في تلك الناصية كمؤثر صوتي ، ولقد اسعدت نتيجة التسجيل اولئك الذين نسوا معرفتهم بالنظرية ، وعند اجراء أول « بروفة » بالملابس استخدمنا التسجيل دون علم الممثلين او الحاضرين ، فلم يفهم أحد ممـــن كانـــوا فـــوق خشبة المسرح او من بين الحاضرين تلك الضوضاء التي جاءت من خلف المسرح . أوقفنا « البروفة » وبدأت التساؤلات تتـــرى ، ان التصوير الفعلـــي المطابق للاصل ، اي للطبيعة ، لم يكن من الميسور التعرف عليه ، فهو لم يوح بضوضاء الشارع ، كانت جلبة جنونية غير متناسقة ولا تـــدل على شيء . جربنـــا السرعات المختلفة المكنة لجهاز التسجيل ، لكن ذلك لم يجد فتيلا ولم يحسن صفـــة المؤثر . واخيرا قامت مجموعة من احد عشر شخصا بانتاج العناصر الغالبة او البارزة . ثم الاصوات وتنسيقها في تناسب ، وترتيبها في تأثير متصاعد ، ثم قمنا بالتوقيت واحدثنا التضاد المطلوب والتنويع ، وفي النهاية كان الذي قدم المؤثر اوركسترا قامت بأداء الترتيب الفني لضجيج الشارع !!

هذه عبارات رجل عاش المسرح كحرفة ، وعرف الكثير من اسراره الفنية على اختلاف مراحله ، ولهذا جاءت كلماته دقيقة في دلالاتها ، فأولها ان الفن حرفة ، صناعة ، يقوم بها انسان موهوب ، فاذا كانت الحياة في صورتها المباشرة ليست عملا فنيا قادرا على الاقناع والامتاع ، فان هـــذا الفنان الموهوب سيتصل بهذا الاصل الواسع الغزير ، ويأخذ منه الاجزاء التي تنمي احساسنا بالاصل العظيم ، بالحياة ، وهذا الاخذ ، او الاختيار والانتقاء لا يتم عشوائيا ، انه اول شرائط الصنعة الفنية واشدها خطرا ، ولذا ينبغي ان يتم في اطار الاثر المطلوب بثه في المشاهد ، اختيار العناصر الغالبة او البارزة ، بحيث تترك تأثيرها المباشر فكريا او عاطفيا حزينا أو متفائلا ، جادا او ساخرا ، وبعد اختيار الجزئيات يأتـــي التنسيق ، وهو محكوم في كل مراحله بهذا الاثر العـــام المطلوب ، ولكن من خلال الوعي

بمتطلبات البناء المسرحي الناجح ، واهمها — في مجال ترتيب الجزئيات — مراعاة التناسب ، والتصاعد والتضاد ، والتنويع .

وهكذا ستقرر حقيقتان : الاولى ان الحياة في صورتها المباشرة ليست فنا وانما هي مصدر الفن ، والثانية : ان الفن صناعة او صورة تستوحي الاصل ولكنها اقدر على الايحاء بهذا الاصل ، اعتمادا على وسائل عديدة من الاختيار والتركيز والاقناع . ولكن كيف يختار المؤلف الفنان أو ماذا يختار ؟ . تلك هي المشكلة !! وقد اختار كل عصر ما يراه معبرا عن واقعه، ومن ثم كانت تلك المذاهب الادبية ، وهي — في صميمها — وجهة نظر ، أو رؤية ، للكون ، وللانسان ، ولوسائل التأثير الفني وأهدافه .

٢ — اهمية الحكاية في المسرحية

ومهما يكن من خلاف حول : ماذا نختار ؟ وهل يكون ذلك في حدود الواقع المألوف ، او الممكن ، أو ما يجب ان يكون ، وهل نحافظ على النسب الحقيقية او التقريبية للاشياء ، أو نجسمها ونبالغ فيها ، حتى يستحيل النور وهجا ، فان العمود الفقري لاية مسرحية يبقى ماثلا ، دائما ، في قصتها ، في تلك الحكاية المخترعة القائمة على قوة الاستطراد والمتمثلة في سؤال يطرح منذ المشهد الاول « ثم ماذا ؟ » أو : « ما الذي حدث بعد ذلك ؟ وكيف حدث ؟ » ولا تنتهي المسرحية الا بانتهاء القصة ، اي الاحساس بالحصول على الاجابة ، وهذا يعني اكتمال المسرحية . لقد طرحت اجتهادات عديدة تحاول أن تفلسف فكرة المسرح ، فالمسرح تعبير عن القيم الروحية أو العقائد ، والمسرح معلم ، والمسرح واقع بديل ، والمسرح فرجة ، والمسرحية ايقاع او شعر ، والمسرحية فكرة ، والمسرحية اقتراح يكتمل بعد نزول الستار .. الخ، وخذ ما شئت من هذه التعريفات ، ولكن ستبقى المسرحية الناجحة عبارة عن قصة طريفة ، فيها تشويق واثارة ، فهذه القصة وحدها هي القادرة على الاحتفاظ بالمشاهدين على مقاعدهم ثلاث ساعات ، وليس قولنا هذا رفضا للاهتمام بالفكر ، أو بالعناصر المسرحية الاخرى كالشخصيات والصراع وما اليها ، او تهوينا من شأن تلك العناصر ، وانما نريد أن الاهتمام بها مع انعدام او ضعف القصة لن يجدي فتيلا ، ولكي تتأكد لنا هذه الحقيقة فلنراجع المسرحيات التي حظيت باعجاب العصور السالفة على اختلافها ، ومسرحيات عصرنا أيضا ، وسنجد ان نسبة كبيرة من اعجابنا ترجع الى القصة ، وكيف جمعت بين الطرافة والاحكام ، وكأنها صنعت من تلقاء نفسها ، وحين تستلفتنا افكار ومواقف معينة فان هذه الافكار والمواقف تتأكد قيمتها من ارتباطها بالسياق ، اي موقعها من الاحداث المتنامية ، وليس لمجرد انها افكار جيدة .

٣ ـ لا مسرحية بغير فكرة او قضية

وهكذا لن ندخل الان على الاقل في جدل حول أيهما الاسبق : الفكرة ام الحكاية ، ولعلهما يولدان معا في حالات كثيرة ، ويتبادلان الموقع في حالات اخرى ، ولكن تبقى الحكاية او القصة القائمة على تتالي الاحداث الجزئية في اطار الحدث الكبير صاحبة الاهمية الاولى في البناء المسرحي ، سنجد كتابا يهتمون بالفكر والقضايا الاجتماعية ويريدون أن يقوم عملهم على الادلاء بوجهة نظر في قضية تشغل مجتمعهم كالانفجار السكاني ، او توجيه الثروة ، او التصنيع ، او تعدد الزوجات ومضار الطلاق ، وهناك من يضع السياسة مكان المجتمع ، ويريد أن يبث في المسرحية عبارات براقة عن التقدمية والنضال ، وحقوق الجماهير ، وخطر الفردية ، وضرورة تذويب التكلس الطبقي أو القبلي .. هذه نغمات منتشرة بين الشباب خاصة ، ولا ضرر منها على اية حال ، لكنها فنيا ، لن تعني شيئا في عمل حواري قائم على تبادل العبارات العنيفة لن يستحق اسم « المسرحية » ما لم يكن مثيرا لخيال النظارة وروح التوقع الكامنة فيهم من خلال القصة ، قادرا على امتاعهم بالمشهد والحركة والايقاع من خلال العرض . وقصة المسرحية ينبغي أن تكون بسيطة للغاية ، بعيدة عن التفرعات التي تؤدي الى التشتت ، غير متراكمة الاحداث ، وهي في ذلك تختلف تماما عن « الرواية » ، حتى لقد قيل ان الحكاية التي لا يمكن تلخيصها في حدود مائة كلمة لا تصلح اطارا لمسرحية ، وستكون خالية من روح الدراما ، وهذا صحيح الى حد كبير ، فمع التفرع يضيع التركيز ومن ثم الاثر الدرامي ، وتزدوج الخطوط او تتعدد فتتداخل الشخصيات وتضطرب المشاعر مما يبدد الاثر الذي ينبغي أن يحرص الكاتب عليه ، ومع تراكم الاحداث ، سيضيع المعنى الجمالي للمسرحية ، وقد تصير لغزا يبحث عن حل ، كما ستضيع معالم الشخصيات عبر مواقف حوارية لم تشبع بما فيه الكفاية لهاثا وراء المفاجآت .

ولقد اهتممنا بعنصر الحكاية في المسرحية لانه يقوم بوظيفة اساسية في بنائها ، فالحكاية في المسرحية كالهيكل العظمي في السمكة ، لا يؤكل ولكنه هو الذي يحدد شكلها ولن تصير سمكة بدونه ، ولكن الحصول على « حدوته » طريفة لن يكون اعفاء للمؤلف من تحميلها بمضمون فكري ناضج يحقق المتعة والفائدة عبر كشفه عن بعض الحقائق الانسانية او الاجتماعية التي توصل المؤلف اليها بمعاناته ، اي ان اية حكاية لا بد أن تحمل في النهاية معنى او فكرة ، ولن يتم ذلك بمجرد سرد القصة تمثيلا أمام الناس ، وانما سيتم اذا كان المؤلف لديه منذ البدء ما يريد أن يقوله ، وانه اطال تأمل وتقليب حكايته المخترعة ، على كافة اوجه

الاحتمال ، لتتمكن هذه الحكاية من توصيل فكرته .

ومن الخطأ والخطر معا أن يركز معنى المسرحية أو فكرتها في جملة حوارية بعينها ، أو في مشهد أو فصل ، بل ينبغي أن ينتشر المعنى انتشار اللون في الزهرة ، وانتشار الدهن في الحليب ، ومن الصحيح أن تتابع الاحداث سيتصاعد ومن ثم سيسرع ايقاع التوتر عند الاقتراب من النهاية ، ولكن هذا لا ينبغي بأي حال أن يعني أن الفصل الاول أو جزءا منه يعتبر خاليا من الفكرة المسيطرة بعد ذلك ، لان هذا ببساطة سيعني أن المسرحية كانت في غنى عنه .

٤ ــ الفعل : ماذا يتطلب ؟

والان ... وقد حصل المؤلف المسرحي على حكاية مناسبة وحملها بما يريد من افكار ومشاعر يريد أن يطبعها في وجدان وفكر المشاهد ، كيف يصل الى هذه الغاية ؟ فمن الواضح اننا ــ الى الالمام بهذين العنصرين ــ لم نصل الى ما يميز البناء المسرحي عن البناء الروائي أو القصصي مثلا ، فالفن القصصي يقوم ايضا على حكاية وان كانت تختلف أو يمكن أن تختلف في شكلها العام عن الحكاية القابلة للاداء المسرحي ، والقصة أيضا يمكن أو ينبغي أن تحمل فكرة أو موقفا هو الدافع للاديب أن يكتبها أصلا . وهنا نصل الى صلب البناء المسرحي ، فالمسرحية تقوم على الفعل أو العمل ، أي انها تؤدي بطريق الحركة، ونشاهد الفعل وهو يزاول ويتخلق امامنا الى أن يؤدي الى نتيجة ظاهرة ، وهذا القول يتضمن ثلاثة عناصر اساسية هي : الصراع والشخصيات والحوار .

٥ ــ الصراع

لقد اعترفت كافة الاتجاهات الفنية بالصراع كأساس ومحرك، وهذا يستلزم أن تعرض الفكرة على ضدها ، وان تواجه الاخلاق في المسرحية بنقيضها ، وأن يشعر فرد أو أفراد بضرورة التغيير ، وان يجدوا مشقة ومقاومة في ذلك ، ومن ثم سيكون من الصحيح ، الى حد كبير ــ تقريب مفهوم المسرحية ــ فيما اقتبسه نيكول ــ بأنها تنشأ حينما ينشب صراع بين شخص أو اشخاص في تمثيلية ، وهم واعون لهذا الصراع ، أو غير واعين له ، وبين شخص معاد أو ظروف أو حظ مناوىء . ومن هنا تنشأ المشكلة وتظل قائمة طالما نحن نشهد رد الفعل في شخص أو اشخاص ، جسمانيا كان هذا الرد أو عقليا أو روحيا ، وهم يصارعون القوى المضادة من انسان أو ظروف أو مقادير ، ثم تأخذ في التراخي حينما تهبط حرارة رد الفعل ، ثم تتلاشى حينما يتم رد الفعل بانتصار احدى الارادتين المتصارعتين ، ويكون رد الفعل الناشىء في شخص بسبب عقبة

من العقبات في اشد حالاته واعنف صوره حينما تأخذ العقبة صورة ارادة انسان اخر ، في صدام متوازن تقريبا ، وهكذا سنكتشف ان الصراع هو المسئول عن تنمية الحدث الكبير بتسلسل احداث صغيرة ومشاهد ، ليست علاقتها علاقة تجاور ، وانما علاقة توالد وتركيب في نوع من الديالكتيك المستمر ، فتعارض ارادة شخصين يؤدي الى وضع جديد ، بانتصار احدهما مرحليا او تراجعه او هزيمته ، وهذا يعني أن كلا منهما سيحاول استثمار الوضع الجديد أو تغييره ، فتتحرك المواقع ليتم لقاء وتعارض مختلفان ، يؤديان الى نتيجة جديدة ، تحتاج الى مقاومة من نوع أو بأسلوب مختلف .. وهكذا ، وحين تسيطر احدى الارادتين على الاخرى فان هذا يعني ان الحدث قد اكتمل ، وان الستار الاخير ينبغي أن ينزل .

ان حسن الفهم لطبيعة الصراع واهميته سيعصم المؤلف المسرحيمن تضييع وقته في اختيار موضوعات لا تصلح لبناء مسرحية ، أو هي تحتاج الى جهد خاص وخارق، فتاريخ حياة شخص ، ومهما كان دوره التاريخي لن يصلح لبناء مسرحية ، ولكن حدثا معينا او قرارا اتخذه هذا الشخص يمكن ان يكون بدءا أو خاتمة لمسرحية جيدة ، والصراع الداخلي — على اهميته — لا يستطيع أن يحافظ على التشويق والاثارة المطلوبة ، اذ يمكن أن نشاهد شخصا يتمزق بين المشاعر المتضاربة ويتردد في اتخاذ قراراته ، ولهذا كان من الواجب على المؤلف أن يتتبع هذا التردد — وبسرعة — ليرصد اثره في المؤيدين والمعارضين ، اي أن ينقل الصراع الداخلي الى صورة خارجية يتمثل فيها تعارض الارادات ، كما نشاهد في « هملت » مثلا وهو أشهر متردد عرفته خشبة المسرح . كما ان حسن الفهم لمعنى الصراع سيجعلنا نتانى في اختيار القصة أو الحكاية ، وما يمكن أن تحمله من أفكار ، وما يمكن أن تقسم اليه من مواقف ومشاهد ، واخيرا — وهو الاهم — تحديد نوعية الشخصيات التي ستمثل أركان الصراع ، في صفاتها الاخلاقية والجسمانية والمبادىء والقيم التي تعتنقها ، فهذه الجوانب في الشخصية هي التي ستحكم نتيجة الصراع ، وتسبغ عليه ثوب المنطق المعقول ، اي انها ستمنح الاثر الكلي للمسرحية درجته من الوضوح والاحكام والاقتناع .

٦ — الشخصيات

وكما اسلفنا القول فان هذا الصراع الذي سينهض عليه كيان المسرحية تقوم به الشخصيات ، وهذا ما ينبغي أن يحدد نوع وصفات وعدد الشخصيات المطلوبة لتمثيل هذا الصراع والوصول به الى غايته .

واول ما يجب ان يتوافر للشخصية المسرحيـــة أن تكون شخصية انسانية حية ، تملك بذاتها وعلاقتها بموضوع المسرحية ، اسباب الحياة في خيال المشاهد من حيث ارتباطها بواقع الحياة ، وقدرتها على استدعاء هذا الواقع وتمثيله ، ومن حيث ارتباطها بموضوع المسرحية وأهميتها في صنعه والوصول به الى غايته ، ولكي يتحقق هذا المطلب الاساسي في اختيار وتشكيل الشخصيات في اية مسرحية ، فانه ينبغي أن يصل تصورها في خيال المؤلف الى درجة عالية من الوضوح والالفة ، حتى تشق طريقها في المسرحية بغير عثرات أو تناقضات أو تقصير ، وسيتم ذلك حين يتضح في تكوينها ثلاثة أبعاد اليها تعود الفروق الاساسية بين شخص واخر . **وهي : البعد الاجتماعي ، والبعد العضوي ، والبعد النفسي ، وهو نتيجة لهما ، فحين نعرف الموقع الاجتماعي للشخص : تربيته وثقافته وأسرته وطبقته ووظيفته ، وحين نرى شكله وملامحه وعمـــره وطريقة حديثه ومشيه .. الخ فاننا سنكون اقرب الى الاقتناع باسلوب تفكيره ونظرته الى الاخرين ونوع اسلحته في الصراع وأخلاقه بصفة عامة .**

ونحن نعرف سلفا أن جميع شخصيات المسرحية ، مهما تنوعت ، من صنع المؤلف ، وتستمد حياتها من قلمه ، وأنها لن تتجاوز الحد الذي يريده لها ، ولكن سيكون من الخطر أن يفرض عليها شعوره أو منطقه الخاص ، ولذا نقول أنها تستمد وجودها من الواقع العام ، ومن ارتباطها بالموضوع ، اي ينبغي أن تتحرر من وصاية المؤلف لتعيش حياتها الخاصة وبأسلوبها ولغتها المميزة ، فلا تكون مجرد أبواق تهتف بأفكار المؤلف كما يحدث في تمثيليات المدارس ذات الطابع التعليمي ، ولا تكون مجرد تعبير عن افكار تتحاور على نحو ما عبر توفيق الحكيم في تقديم مسرحياته الذهنية، اذ يقول أن شخصياته ما هي الا افكار تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز !! بل ينبغي أن تكون الشخصيات قادرة على الحياة بذاتها ، ضرورية في استكمال الحكاية وتصوير الموضوع من كافة جوانبه ، وتطويره الى النهـــاية .

وما دامت الشخصيـــات هي المعبرة عن الصراع فان هذا يعنـــي ــ تلقائيا ــ أن تكون متعارضة في اخلاقياتها ومثلها ، مما يكسب الصراع اسبابه وحيويته ، اذ لا يمكن ان يتصارع الاشباه في سبيل غاية واحدة ، وهذا التعارض في الصفات ينبغي أن يؤدي الى نوع من التكامل فيمجموع هذه الشخصيات من خلال تنوعها وتناقضها ، فنجد صاحب الطوية النقية ولكنه درويش مسالم طيب ، ومن يشاركه صفته ولكنه ذكي يتسلح بالحذر ولا يؤكل بسهولة ، وهناك الخبيث الامعة الذي يجند خبثه لخدمة سادته فهو لا يصلح الا مخلب قط ، والخبيث الاناني نهاز الفرص الذي يحول كل

شيء لصالحه ممتطيا مرونة التفسير القانوني لكثير من النصوص ، ومن يشاركه الخبث والانانية ولكنه لا يتورع عن استعمال اي سلاح !! وكما سيلاحظ المؤلف اختلاف شخصياته الى درجةالتناقض على المستوىالنفسي والسلوكي ، فان الملامح المميزة والشكل بوجه عام ينبغي أن يكون متساوقا مع الاخلاق ، ومن ثم ينبغي أن تختلف الهيئة بحيث يألفها المشاهد ويتعرف على كل منها دون خلط .

ويمكننا الان أن نتأمل هذه العبارة التي مرت بنا منذ قليل « ويكون رد الفعل الناشيء في شخص بسبب عقبة من العقبات في أشد حالاته وأعنف صوره حينما تأخذ العقبة صورة ارادة انسان اخر ، في صدام متوازن تقريبا » فختام العبارة عنتوازن الصدام يعني أن تكون اسلحةالشخصيات الخيرة والشريرة غاية في القوة والاقناع ، وتكون ميزاتها على قدر متقارب من السطوة والتأثير ، فاضعاف احد الفريقين يؤدي الى اضعاف الصراع وفقدان الاثارة والتكهن بالنتيجة المتوقعة ، فصورةالفتاة السلبية المستكينة الضائعة التي يتكالب عليها الطامعون وهي تتقهقر أمامهم لا تملك الا دموعها ، ليظهر في النهاية سيد نبيل فيكتشف فيها ابنته التي فقدها وهي طفلة !! هذه الصورة الميلو درامية اخترعت لغايات اخرى لا تتصل بما نحد بصدده . فاذا كان عنصر الصراع يتطلب وجود الشخص الذي يدافع عن مسلكه وعقائده حتى الموت — فان الجبهة المعارضة — خيرة او شريرة — ينبغي أن تكون قريبة من هذا المستوى في الدفاع عن نفسها ومنازلة خصمها ، فهذا هو السبيل للاقناع بحتمية النتيجة وبأن الصراع لم يكن أمامه الا أن ينتهي الى ما انتهى اليه .

٧ — الحوار

ومن البديهي أن الشخصيات تعبر عن نفسها بالكلمات والحركة أو التصرفات ، فليس في المسرحية مجال للحوار الداخلي كما هو الحال في الرواية أو القصة القصيرة ، فاذا ما ثار احساس أو جاشت عاطفة أو انبثقت فكرة في أعماق الشخص ، فليس أمامه الا أن يفضي بذلك — بصورة ما — وبصوت مسموع ، أو أن يظهر اثر ذلك جليا على ملامحه وحركاته، أو أن يتخذ اجراء مباشرا يدل على هذا التغير الجديد . وهذا ما يلقي على الحوار في المسرحية اهميةعظمى ، وحذار أن نظن أنالحوار مجردعبارات متبادلة بين مجموعة من الاشخاص ، فصياغته موهبة كاملة، وكممن أعمال روائية محدودة القيمة اقتبسها كاتب يملك موهبة الحوار، وحولها الىعمل درامي للمسرح أو التلفزيون ، فذاع أمرها ووضعت بين الاعمال الفنية الناجحة .

ولكي يؤدي الحوار وظيفته البنائية ينبغي أن يكون أولا صادرا عن الشخصية ، متكافئا معها ، أي معبرا عن مستواها الحضاري واتجاهها النفسي وقدرتها اللغوية . وهذا ما يراد بواقعية الحوار ، كما يكون — ثانيا — مناسبا لطبيعة المشهد الذي يؤدى فيه ، فلا يطول في مواقف يحسن أن تكون خاطفة ، ولا يأتي ومضا أو اضمارا في لحظات تحتاج الى الوضـــوح والانـــاة ، ولا بـــد أن يـــؤدي — ثالثـــا — الـــى تنميـــة الحكـــاية وتصـــعيد الصـــراع ، فنجـــد في كـــل جمـــلة أو بضـــع عبارات متبادلة اضافة الى القصة في مجال التمهيد أو العرض أو سعيا بها نحو الخاتمة ، بأسلوب بعيد عن اللغة السردية الاخبارية بل تأخذ طابع المجابهة والتحدي ، الذي يستفز الجانب الاخر ويستنفر قواه ، لتتعارض الارادات وتشتجر حتى تتم السيطرة لفريق على الاخر ، ورابعا — وهذه نقطة يقع فيها المبتدئون عادة وبعض المتمرسين — ينبغي أن يحدد المؤلف أطراف المشهد المسرحي ووظيفته في السياق العام ، وبذلك يمكنه — بعد اطالة الصحبة لشخصياته — أن يصنع الحوار المناسب ، الذي يجب أن توجهه كل شخصية مشاركة في المشهد الى الشخصيات الاخرى . وهذا يعني — ببساطة شديدة — أن الحوار متبادل فيما بين الشخصيات ، وينبغي أن يبقى كذلك وفي حدود ما يتطلبه الموقف ، ولكننا نشعر أحيانا بأن بعض الاسئلة تطرح دون أن تكون ملحة أو ضرورية للموقف ، وذلك بقصد سماع الاجابة وافهام النظارة أو لفت نظرهم . وكما يعبر هذا التصرف عن ضعف الحيلة الفنية عند المؤلف المبتدىء ، فانه قد يعني عند الكاتب المتمرس ضعف ثقته بادراك المشاهدين لمراميه التي لا ينص عليها صراحة وبالتحديد، وعبر سؤال وجواب . وهذا خطأ فادح اذا ما اعتقد مؤلف أنه يكتب لجمهور ضئيل الحظ من الذكاء والتذوق .

اننا جميعا أو غالبا نسجل أفكارنا وأعمالنا الفنية كتابة لا أملاء ، ولكن المؤلف المسرحي مطالب بأن يقرأ حواره مشهدا بعد مشهد ، وفصلا بعد اخر ، بصوت واضح ، أو أن يقرأ عليه ، فالعبارة المسموعة لها وقع يختلف في النفس عن العبارة المقروءة ، ان المؤلف حين يفعل سيهتدي الى نوع من الايقاع ، ولا نعني به الوزن أو السجع مثلا ، وانما نعني التناسب بين طول الجملة والكلمات التي تتركب منها والاصوات المستخدمة فيها ، وبين طبيعة الشخص الذي سيلقيها والموقف الذي تقال فيه .



الفصل الثاني

دراســة تحليليــة

(١) مسرحيــة مجنــون ليــلى

شعر : احمد شوقي

ترجع صلة امير الشعراء بفن المسرح الى فترة مبكرة من حياتــه الشعرية ، فقد كتب أولى مسرحياته « علي بك الكبير » وهو لا يزال طالبا في فرنسا يدرس الحقوق — سنة ١٨٩٣م — وأرسل هذه المسرحية الى خديو مصر ، الذي كان يكفله ويشجعه ، ولكن يبدو أن الخديو لم يتحمس للمسرحية بالقدر الذي يدفع شاعرنا للاستمرار ، ربما بسبب موضوعها ، أو لانه يفضل أن يتجه شوقي الى الشعر الغنائي من مديح وغزل ووصف حتى يظل الخديو محور اهتمامه . ومهما يكن من أمر فقد انصرف شوقي عن محاولة الكتابة للمسرح ، وحين عاد الى وطنه ظل يدور في محور القصر . حتى أعلنت الحرب العالمية الاولى ، ونفي شوقي الى الاندلس خمس سنوات ، وفي الغربة عرف تباريح الحنين ، وعذاب الحرمان من الوطن كمعنى وشعب ، وليس كمجموعة من أصحاب الوجاهة ، وبدأت أشعاره تعكس رؤية أكثر شمولا على المستويين : الوطني والقومي ، لكنه ظل شاعرا غنائيا يكتب القصائد في موضوعاتها التقليدية ، ويضيف تجديدا في الصياغة كما يضيف موضوعات وأغراضا غير مطروقة ، مما أكد منزلته وجدارته بامارة الشعر ، وقد كان المسرح الشعري حلما ذهبيا لدعاة التجديد ، ولكن لم يجرؤ أحد منهم على اقتحامه ، وفي كلمات الاشادة بشوقي حين مبايعته تمنى عليه المبايعون أن يفتــح ابــواب المسرح أمام الشاعر العربي ، لان المحاولات السابقة على شوقي كانت ضعيفة محدودة القيمة . وهنا — في السنوات الخمس الاخيرة من حياته (١٩٢٧—١٩٣٢) قرر شوقي أن يستأنف مــا انقطع منذ خمسة وثلاثين عاما ، فأخذ من التاريخ المصري القديم : « مصرع كليوباترا » و « قمبيز » ، ومن تاريخها الحديث عاد الى « علي بك الكبير » فأصلح من شأنها بدربته المكتسبة .

كما أخذ من التاريخ العربي القديم « مجنون ليلى » و « عنترة » و « اميرة الاندلس » ، وكلها مآس تقوم على صراع أبطالها مع القدر ومع أعدائهم ومع مشاعرهم الذاتية احيانا ، وتنتهي مصائرهم نهايات قاسية ، وقبيل وفاته كتب ملهاة واحدة هي « الست هدى » التي اخذ موضوعها من الاحياء الشعبية في مصر ، وليس من التاريخ .

ملامح عامة

وقد تأثر شوقي بالمسرح الاوربي ، والفرنسي بصفة خاصة ، الذي اثار انتباهه وحفزه الى الكتابة حين كان يطلب العلم في باريس ، وقد كان شوقي يسافر الى فرنسا كثيرا بعد ذلك ويشاهد العروض المسرحية هناك ، كما عرف قدرا مناسبا عن المذاهب الادبية واصول الحرفة المسرحية ، ونجح في الافادة من بعضها ، فهو كثيرا ما يحرص على تطبيق قانون الوحدات الثلاث الذي دعا اليه ارسطو وتمسك به الكلاسيكيون (وحدة الزمان ، والمكان ، والموضوع او الحدث) واخذ موضوعاته من التاريخ مثلهم ايضا ، وان اتجه بالطبع الى تاريخ بلاده ، كما حرص احيانا على اسباغ اللون المحلي وخصائص البيئة التي تجري فيها احداث المسرحية ، كما في « مجنون ليلى » بصفة خاصة ، وهذا المبدأ مما دعا اليه الرومانسيون . وحرص شوقي على عنصر « الصراع » في المسرحية ، سواء كان صراعا خارجيا كالحروب او داخليا نفسيا كانقسام الراي وتمزق العاطفة . وقد اكد شوقي اصالته بالحرص على الجوانب الاخلاقية والانتصار للواجب والفضيلة والوطنية ، وهو ما يناسب شاعرا شرقيا مسلما ، يكتب لمجتمع يحب ان يرى المثالية هي التي تنتصر ، كما أن ماضيه الطويل في مضمار الشعر الغنائي — شعر القصيدة — ترك علامات واضحة على صنعته المسرحية ، فلم يكن الحوار والحركة العنصرين السائدين دائما ، بل كانت المقطوعات الغنائية الطويلة تعترض سبيلهما ، حتى قال بعض النقاد : « لقد اراد شوقي أن يكتب مسرحا فغنى » . وقد غنيت بالفعل بعض قصائد شوقي في مسرحياته ، وهو لم ينكر هذه النزعة عنده ، وقد أوضحنا جانبا منها فيما كتبناه عنه في « كليوباترا في الادب والتاريخ » واذا كان الشكل المسرحي والى يومنا هذا يتقبل الاجتهادات والاضافات ، فلماذا لا نعتبر تلك النزعة الغنائية ، وتلك المقطوعات من الملامح المميزة لمسرحه ، وانها تحتاج الى اخراج فني متفهم ، والى ممثلين من نوع خاص ، لتصير مسرحياته كاملة غير متهمة بالبطء وضعف التحليل!!

مجنون ليلى : حقيقة ام اسطورة ؟

حين نعني بمسرحية « مجنون ليلى » ، فاننا نعرف سلفا ان « شوقي » لم يبتكر الموضوع او الشخصيات الرئيسية ، فالقصة معروفة

مروية ، ولهذا ينبغي أن نتعرف على « الاصل » أولا . وأهـم واقـدم المصادر التي تعرضت للموضوع هو كتاب « الاغـاني » لابـي الفرج الاصفهاني ، الذي يعتبر اقدم موسوعات الادب العربي القديم واكثرها شمولا لنصوص ذلك الادب وتراجم شعرائه . وسنقتبس من الكتاب المذكور بعض ما يخص موضوع المسرحية . **قال الاصفهاني :**

« قال ابن داب : قلت لرجل من بني عامر : اتعرف المجنون ، وتروي من شعره شيئا ؟ فقال : أو قد فرغنا من شعر العقلاء حتى نروي اشعار المجانين . أنهم لكثير . فقلت : ليس هذا اعنـي ، انما اعني مجنون بني عامر الشاعر الذي قتله العشق . فقال : هيهات !! بنو عامر اغلظ اكبادا من ذلك ، انما يكون هذا في اليمانية الضعاف قلوبها ، السخيفة عقولها ، الصعلة رؤوسها ، فأما نزار فلا » قال المدائني : المجنون المشهور بالشعر بين الناس ، صاحب ليلى ، قيس بن معاذ ، من بني عامر ... قال ابن الكلبي : حديث المجنون وشعره وضعه فتى من بني أمية كـان يهوى ابنة عم له يكره أن يظهر ما بينه وبينها ، فوضع حديث المجنون ، وقال الاشعار التي يرويها الناس للمجنون ، ونسبها اليـه . قال ابو عمرو الشيباني : حدثني بن الملوح ، وحدث ان اباه مات قبل اختـلاطه .. قال الاصمعي : سألت اعرابيا من بني عامر بن صعصعة عن المجنون العامري فقال : عن أيهم تسأل ؟ فقد كان فيهم جماعة رموا بالجنون فعن أيهم تسأل ؟ فقلت : عن الذي كان يشبب بليلى ، فقال : كلهم كان يشبب بليلى !! وقال عوانة : ان المجنون اسم مستعار لا حقيقة له ، وقـال الجاحظ : ما ترك الناس شعرا مجهول القائل في ليلى الا نسبوه الى المجنون .. »

وهكذا نرى أن الاصفهاني جاء بروايات متناقضة ، بعضها يجعل منه شخصية خرافيـة مخترعة تضاف اليها الاشعار المجهولة ، وبعضها يراه شخصية حقيقية متنكرة وراء اسم مخترع ، وبعضها يراه قد وجد بشخصه وبما نسب اليه ، وان اختلفت التسمية ، وبعضها يذكـر أكثر من مجنون بأكثر من ليلى !!

وقد اطلع شوقي على « الاغاني » لا ريب ، وضمن مسرحيته الكثير من الشعر المنسوب الى قيس والى غيره من المحبين العـذريين ، واخذ باكثر الروايات منـاسبة لبناء مسرحية مأسوية عاطفية ، فسـلم بوجوده كشخص وحدد اسمه وقرابته من ليلى ، وموقعهما من القبائل ومن التاريخ ومن أرض الجزيرة . وحاول أن يصـوغ مسرحية في هذا الاطـار المحدد بالزمـان والمكـان .

وقد يجدر بنا أن نشير الى أن الدكتور طـه حسين — في كتـابه : « حديث الاربعاء » أخذ بالراي المنكر لوجود قيس ، وأن باحثا اخـر هو

الدكتور محمد غنيمي هلال ، في كتابه : « الحياة العاطفيــة بين العذرية والصوفية » قد جمع وحلل الاشعار المنسوبة الى قيس ــ في مجموعها ــ واستعمل المنهج النفسي في تحليلها ، وانتهــى الــى صدقها في الانتساب الى شخص معين ، فيحالة نفسية محددة ، وانها تعبر عن تجربـــة ذاتيـــة صـــادقة .

ومهما يكن من أمر ، فسواء وجد قيس واحد ، أو اكثر من قيس ، أو لم يوجد أصلا ، فان للعمل الفني منطقه الخاص ، فالتاريخ ليس حكما على الفن وهو لا يستمد قيمته من مطابقته للتاريخ ، فليس العمل الفني مصدرا للمعلومات التاريخية أو الاجتماعية ، وكل ما أردناه من التعرف على الاصل أن نرى الى اي مدى حاول شوقي أن « يتصرف » في المادة الجاهزة أمامه ، وكيف طوعها لاصول الصنعة المسرحية .

الشخصيـــات والصـــراع

وقد استمد شوقي أهم شخصيات المسرحية من الاخبار المروية فيإطار القصة ، مثل قيس بن الملوح ، وليلى العامريـــة ، ووالدها المهدي وورد الثقفي الذي تزوج من ليلى ، وابن عوف أمير الصدقات الذي حاول التشفع لقيس عند والد ليلى ولم يفلح ، وابن ذريح الذي توسط أيضا ، كما أضاف شوقي شخصيات من اختراعه لتســاعد على تلوين الحوار وكشف جوانب الحدث النـــامي واضفاء ملامح الحياة الواقعية ، مثل بشر ومنازل وهند وغـــيرهم .

وقيس في المسرحية صب بليلى ، مدله في حبها ، ينتابه الاغماء حتى يسمع اسمها فيفيق ، وقد يعني هذا أنه نموذج المحب الذي شفه الوجد حتى عطل قواه ، ولكنه أدى الى تقديمه لنا كشخص ضعيف قليل الحيلة ، قد يستحق عطفنـــا ولكنه لم يستطع أن ينال اعجابنا لانه لم يدافع عن حبه بوســـائل مقنعة . وربمـــا كان سبب ذلك أن « شوقي » ــ خضوعا منه لوحدة الزمان في بناء المسرحية ــ اختار أن تبدأ أحداثها وقد حيل بين قيس وليلى ، واهـــدر دمه ، وهام على وجهـــه في الصحراء ، واختلط عقـــله فأصبحت تعتريه موجات من الاغماء والجنون ، وهكذا وضعنا شوقي أمام أمر واقع لم ندر كيف تكون ، ومن ثم فاننا لم نتعرف بالقدر الكافي عـــلى الصراع الداخلي في نفس قيس .

أما ليـــلى فانها أكثر وضوحـــا في المسرحية من قيس ، ولهذا كان تعاطفنا معها أشـــد ، فهي التي عانت محنة الاختيار في اللحظات الحاسمة، وكان الصراع الداخلي بين الواجب والعاطفة واضحا ، وقد انتصرت ــ كما ينتصر أبطـــال المآسي الكلاسيكية ــ لصوت العقل وما يمليه الواجب كما

قرره المجتمع ، وفعلت ذلك مرتين فكان فيه النهاية ، نهايتها ونهاية قيس .
فحين يتشفع ابن عوف لقيس عند والد ليلى ، يترك المهدي الامر اليها :

ليلى : اقيسا تريد ؟

ابن عوف : نعم !

ليلـــى : انـــه

منـــى القلــب أو منتهــى شغـــله
ولكــن أترضــى حجــابي يـــزال
وتمســي الظنــــون عــلى ســدله
ويمشــــي ابــــي فيغــض الجبــين
وينظـــر في الارض مـــن ذلـــه
يــداري لاجــلي فضــول الشيــوخ
ويقتلنــــي الغــم مــن أجـــــله
يمينـــــا لقيــت الامريــــن مـــن
حمــاقــة قيــس ومــن جهـــــله
فضحـــت بـــه في شعــــاب الحجــاز
وفي حــزن نجــــد وفـــي سهـــــله
فخــذ قيـــس يـــا سيــدي في حمـــاك
وألــق الامـــان عـــلى رحــــله
ولا يفتكـــر ســـــاعة بالـــزواج
ولـــو كـــان مــروان مــن رســـله

وليلى تتخذ هذا القرار الخطير وتندم عليه ، وتسميه هذيانا قتل اثنين
ولكنها كانت أيضا بين نـــارين :

أنـــا بــين اثنتـــين كلتـــاهما النـــار
فـــلا تلحنـــي ولكــــن أعنــــــــي
بــين حــرصي على قداســة عــرضي
واحتفـــاظي بمـــن أحــب وضنـــي

وكذلك اجتازت ليلى موقفا صعبا حين زار قيس ديار بني ثقيف ، وتركهما ورد وحدهما فراح قيس — طامعا في نبل ورد وتفهمه — يغري ليلى بالانصراف معه ، فأبت الا أن يأذن لها ورد ويسرحها ، فاتهمها قيس بالتحول عن حبه ، ومع هذا صبرت على محنتها حتى لقيت الموت :

نحن الحرائر ان مال الزمان بنا
لم نشك الا الى الرحمن بلوانا

وهذا الصراع واضح أيضا في نفس المهدي ، والد ليلى ، وعم قيس فهو يحب قيسا ويعطف عليه ، ويرفض أن يعتدي أحد عليه حتى بعد أن أهدر دمه ، ولكنه ينوء بعبء تقاليد لا يستطيع تحديها ، ويخشى حديث الناس عنه وعن ابنته ، وهو — كشيخ مجرب ورئيس عشيرة — يحاول دائما اصدار أحكام متزنة تنصف الاخرين ، فيقول لابن عوف :

دم الود والقربى وان كان ظالما
عزيز علينا أن نراه يسيل
واني لانسان واني لوالد
ولي مذهب في الوالدين جميل
فرفقا بقيس يا أمير ونحه
بعيدا لعل الشر عنه يزول

وحين تموت ليلى تكفهر الوجوه لرؤية ورد ، وكأنه مسئول عن المصير الذي انتهت اليه ، ولكن المهدي وحده يبقى منصفا له ، ومنصفا لقيس ، وأكثر ميلا لتحميل نفسه تبعة ما حدث . فهو الذي يخشى التقاليد وقد خضع لسلطانها ، أما ورد فلا يزال صاحب فضل ، يقول له :

حفظت ابنتي حفظ الشقيق ومرضت
ببيتك تمريض الصغير المهد
وصيرت ليلى في حمالك وخدرها
كعذراء دير أو كدمية معبد
لقد صنتها يا ورد فاذهب فما أنا
بناس لك المعروف أو جاحد اليد
وليلى فتاة حرة بنت حرة
أحبت غلاما سيدا وابن سيد

وأعلـم أني كنـت حـرب هواهمـا
وكنت مـع الواشـي وعـون المفنـد

واذا كنا في البداية نشعر بحنـق وكراهية لورد ، هذا الذي اقحم نفسه بين الحبيبين ، فاننا لا نلبث أن نعجب بشهامته في حماية ليلى حتى من نفسه ، والعطف على قيس والثقة فيه ، وتفويض أمر الحبيبين اليهما .

وقد أخذ على هذه المسرحية بعامة ضعف عنصر الدراما في مواقفها المختلفة ، وبخاصة في موقفهـا الاساسي وهو الصراع الـذي تعانيه الشخصيات المختلفـة ، في تمزقها بين سلطة التقاليد ورغباتها وعواطفها الخاصة ، ان هذا الصراع مفقود تقريبا في بنـاء شخصية قيس ، وهو سريع مقتضب في باقي الشخصيات ، فلا تكاد ليلى تحكم في مصيرها حتى تصدر حكمها في عجلة ، وكأنها قررت ذلك منذ زمن ولا تجد دافعا للقلق أو المراجعة ، وكذلك الامر بالنسبة للمهدي وورد أيضا ، وكان الاولى ان نعايش قلقهم وعذابهم وتناقضهم وعثراتهم ... فهذا هو الذي يجعل منهم شخصيات انسانية قادرة على بث الحيـاة في المسرحية ، وقادرة أيضـا عـلى اقتنـاعنـا .

المـلامـح الاجتمـاعيـة

لقد حرص شوقي في هذه المسرحية بصفة خاصة على تلوينها باللون المحلي ، الذي يبرز ملامح العـصر الذي جرت فيه احداثها ، وبخاصة الملامح الاجتماعية والسياسية . ومن الحق أن الملامح السياسية برغـم وضوحها لم تأخذ امتدادا ولم تتنوع ، ففي الصفحات الاولى نعرف أن الامر قد استتب لبني أميـة ، وأن عيونهم في طول الحجاز وعرضه ، ولكن الحسين بن علي لا يزال يتمتع بمكانته ، وموكبه يقطع الجزيرة نهارا في جلال واكبار ، ثم لا نجد شيئا بعد ذلك ، أما الجانب الاجتماعي فانه أكثر وضوحا واتساعا واستمرارا ، بل ان عقدة المسرحية قامت أصلا على هذا الجانب ، فقد كان من تقاليد البادية أن الذي يشبب بفتاة لا يحق له زواجها، لان هذا يعني أن ما زعمه في أشعاره صحيح ، وكان المنتظر من قيس أن يكون الزوج المرتقب لليلـى ، فهـي ابنة عمـه ، وهو كفء لها ، والتقاليد القبلية تعطيـه الافضلية ، وهذا سائد في المجتمعات العربية الى اليوم ، ولكن قيسا غلبته حاسته الفنية فأرسـل غزله حتى رددته البيد وتغنى به الصبيان وانقسم الناس حوله ، ومن ثم أصبح أسير عثرته القاتلة !!

ولم يكتف شـوقي بهـذا وانما راح يسجل ملامـح المجتمع البدوي وتقاليده وخرافاته ، فتخبرنا هنـد أن :

وتذكر في اجمــال ان الرعاة انغمسوا في الترف ، ونعرف ان الشاعر كان يلازمه راوية يحفظ شعره ويذيعه ، كما نعرف ان « العرافة » كانت لا تزال تحتفظ بتأثيرها على النــاس برغم استنكار الاسلام لها ، وذلك حين جاء عراف اليمامة وانتقى شاة رقى عليها بعزائم ، واعلن ان شفاء قيس في الاكل منها ، ونعرف من راويته زيــاد ان اهل قيس قد اخذوه لحج البيت التماسا للشفاء ، كما يدعو المهدي الى التكبير في اذن قيس حين اعتاده الاغماء ، ونرى رجلا يرتدي ثيــابه مقلوبة ويمضي في الصحراء مصفقا ونعرف ان هذا فعل من يضل طريقــه ، كما يتشاءم قيس — في اخر مشاهد المسرحية — من خلجة عينه اليسرى !!

هذه اللمسات العابرة قد حشدها شوقي في مسرحيته تأكيدا وتحديدا لطبائع البيئة ، وانسجاما مع المنطلق الاساسي الذي نهضت عليه المسرحية، وهو الصراع بين حقوق الفرد العاطفية ، وحقوق الجماعة المكتسبة بمنطق التقاليد . وكل ما يمكن ان يؤخذ على هذا الجانب هو الاسراف الذي يصل الى الافتعال احيانا كهــذا الضال في الصحراء بلا مناسبة . فضلا عن ان « شوقي » قد أقحم بعض التصرفات العصرية التي لا تقبلها البادية ، كظهور ليلى في المشهد الاول ويدها في يد ابن ذريح ، ثم تقديمه لصاحباتها ، وكذلك حديث ابن ذريح اليها في شأن قيس فكأنه جاء يخطبها من نفسها ، وكذلك سماح ورد بلقاء قيس وليلى على انفراد !! صحيح أن « شوقي » أراد من هذا اللقاء تأكيد عفة المحبين العذريين وتساميهم عــن المشاعر الهابطة ، ولكن اللقاء في صورته الظاهرة مما لا تألفه البيئة بل ترفضه .

الشــــكل الفنــــــي

يمضي التعقيد الفني للمسرحية — أو الحبكة — في الخط الذي رسمته روايات الاصفهاني في كتابه « الاغاني » من حب طفولي مبكر بين ابني العم، ثم استسلام لمرح الشباب ، ثم يأتي الغزل فيقف حائلا منيعا ، ويلح المحب في التعرض لمحبوبته حتى يصيح حيها بالشكوى فيهــدر السلطان دمــه ، فيهيم على وجهه في الصحراء ويفقد صوابه ، حتى يرق له عامل الصدقات فيتوسط له ، ولكن وساطته لا تنجح ، وتزف ليلى الى ورد ، وتتدهــور معنويات قيس وصحته . وهنا يسوق شوقي ليلى الى الموت قبل قيس — عكس المشهور — ليحصل على هذا المشهد الاخير المؤثر ، حين اهتدى قيس من تلقاء نفسه الى قبر ليلى ، وبكى حبه وعمره الضائع حتــى مات على قبرهـــا !!

وقد قسم شوقي مسرحيته عـــلى خمسة فصول تتدرج نحو الخاتمة المقررة ، في ايقاع بطيء نسبيا لاختفاء الاحداث الخارجية والمآزق المؤثرة ، وهذا يتضح أكثر اذا ما قورنت « مجنون ليلى » بمسرحية أخرى تشاركها نفس الموضوع مع اختلاف الدوافع والطابع العـــام ، ونعني « روميـــو وجولييت » فالشخصيات هنا تفصح عن نفسها من خلال العمل والحركة والتدبير والتنفيذ ، ويواجه التدبير بنقيضه ، فينتهي التنفيـــذ الى عكس المنتظر منه ... وهكذا تظل انفاسنا معلقة حتى النهاية . أما عند شوقي فان العاطفة الحزينة المستسلمة لمصـــيرها هي النغمـــة الغالبة ، برغم لحظات الصراع والتوتر التي تبدو عابرة .

ولا يعني هذا أن « شوقي » قدم مسرحية فاشلة، بل على العكس، فمجنون ليلى من ارق مسرحياته وأشدها تأثيرا في نفس المشاهد، ولكنه قدمها في طابع غنائي غالب ولم يقدمها كعمـــل درامي تحتدم فيه المشاعر والاهـــواء ، وتتعارض فيه الارادات وتتصارع بكل وسيلة حتى الموت . ولقد غنيت مقاطع من المسرحية فكانت جميلة ومؤثرة حقا ، ولوان المسرحية قدمت مصاحبة بالموسيقى والغناء لصادفت حظا أطيب .

ولقد نثر شوقي في جو مسرحيته بعض عناصر التشويق الجيدة ، وهي من اسرار الصنعة المسرحية المتمكنة ، كهذا الموقف الساخر بين منازل وبشر ، والسخرية فيه راقية بعيدة عن الابتذال اللفظي والحركي، وكذلك موقف منازل في عبثه بجمـــاهير القبيلة واستدراجهم للفتك بقيس ، فهذا الموقف الخطابي الذي يلعب بالعواطف وبالكلمات يبدو على المسرح غاية في الروعة والتأثير ، وكذلك المشهد الذي اجتاز فيه قيس احدى قرى الجن ، ففيه غرابة وادهاش ومفـــاجأة ، والحوار فيـــه — وبخاصة فيما يتعلق بسخرية الجن من البشر — دعابة وطرافة .

وقد كتب شوقي مسرحيته شعـــرا ، في حدود الاوزان العروضيـــة التقليدية ، وكثيرا ما حافظ على القافية أيضا ، وقد يكون الشاعر المسرحي في حل من ذلك كله ، رعايـــة للتنويع وتناسب الحوار مع الشخصيـــات وحركتها ، ومع هذا فقد الزم شوقي نفسه بما لا يلزمه ، ونجا من تهمة لاحقته في بعض مسرحياته وهي اطالة حديث بعض الشخصـــات حتى يتحول الحوار الى قصائد قائمة بذاتها ، وكأنها أقحمت على المسرحيـــة اقحاما ، فعطلت حركتها وجمدت مشاهـــدها .. ان القصـــائد الطويلة نسبيا قليلة كغناء قيس لجبل التوباد ، وتعديد الغريض ، وهي مقطوعات ربما ألفها شوقي وفي اعتباره أن تغنى .

وبعد .. فقد انتصرت التقــاليد في المسرحية عــلى حقوق القلب ، وانتصر العقل على العاطفة . لقد روى ذلك وحافظ شوقي على ما اعتبره تاريخا لا يجوز تغييره ، ولكن صياغته الرقيقة ولمحاته الرهيفة انتصرت ــ في الحقيقة ــ لحقوق القلب ، فهذه النهــاية الحارة المحزنة التي انتهى اليها الحبيبان تجعل أشد القلوب قسوة يرق ويشف ، ويتردد كثيرا قبل أن يحكم بصواب تلك التقاليد ، أو يرى الانتصار لها هو ما ينبغي أن يكون .

★★★

وليس من شك في وجود فوارق بين المسرحية الشعرية والمسرحية النثرية ، ليس في طبيعة الاحداث وواقعيتها فحسب ، وانما أيضا في الجو العام الذي يغلفها ، ولعل هذا من أسرار الارتباط بين التاريخ والمســرح الشعري . ولكننا سنسوق اليك الان مسرحية أخذ موضوعها من التاريخ، وكتبت نثرا ، ومن ثم لم يتحقق لها هذا الجو الاثيري الرهيف الذي يرتبط عادة بنظرتنا الى العصور السالفة .. انها على العكس تماما ، تصــور واقعنا بما فيه من مشكلات ، وسيستكمل الدكتور مندور جانبا آخر مــن علاقة الشعر بالمسرح حين يناقش « شهريار » في الفصل التالي .

(٢) السلطان الحائر

مسرحية توفيق الحكيم

الكاتب ومجالات ابداعه

لاكثر من نصف قرن حمل توفيق الحكيم أمانة القلم في اخلاص فني وشجاعة ادبية ، يتجلى اخلاصه في تجديده المستمر ونزعته الانسانية ، وتتجلى شجاعته في ابدائه الراي في كل ما يمر بأمته من احداث جسام ؛ وهو يقول هذا الراي في صورة فنية وليس بطريقة مباشرة ، ولهذا أخذ مكانه الواضح كرائد للفن المسرحي في أدبنا ، وواحد من رواد الرواية ايضا .

تخرج الحكيم في مدرسة الحقوق وذهب الى باريس بغية الحصول على الدكتوراه في القانون ، ولكن حاسته الفنية كانت قد نضجت فغلبته على امره ، ورجع دون الدكتوراه ، ولكن محملا بتجارب ودرايات متنوعة، بل انه كتب في باريس اول اعماله الفنية ، رواية « عودة الروح » التي تعتبر بحق أول رواية حققت مستوى فنيا رفيعا واستهدفت غاية قومية نبيلة ، ثم اعقبها بأولى مسرحياته : « أهل الكهف » التي لفتت اليه الانظار ، وبخاصة حين أشاد بها طه حسين ، على الرغم من أنها من مسرحياته الذهنية التي لم تنتشر جماهيريا . ولقد عرف الحكيم بأديب البرج العاجي وعدو المراة ، وهذا كله من قبيل المبالغة والتسرع أو الدعابة والدعاية ، حقا لقد بدأ الحكيم بمسرحيات عرفت « بالمسرحيات الذهنية » وهي وليدة التأمل والجدل النظري وليست مستمدة من حركة المجتمع وحياة الناس . ولذا فانها تكتب للقراءة لا للتمثيل ، ولكنها مجرد مرحلة لها دوافعها ، أما المضمون الاجتماعي والسياسي فانه موجود في أغلب اعماله ، وكيف يمكن أن نهمل « مسرح المجتمع » و « يوميات نائب في الارياف » و « شجرة الحكم » و « رحلة الى الغد » و « الطعام لكل فم » . كما جرب الحكيم في القالب المسرحي فتجاوز القالب التقليدي الى مسرح العبث او اللامعقول — وهو يفرق بين المصطلحين — في

« الطعام لكل فم » و « يا طالع الشجرة » ومزج الشكل الروائي بالشكل المسرحي في « بنك القلق » .

وللحكيم عدد قليل من الروايات أهمها : « عودة الروح » و « يوميات نائب في الارياف » و « الرباط المقدس » وهي روايات جيدة صنعت تيارا واضحا في تطور فن الرواية العربية .

وله دراسات نقدية ، يحاول في بعضها أن يشرح فنه واسسه الاسلوبية والفكرية ، أو يطرح بعض المشكلات المتصلة بالثقافة والحضارة مما يؤثر في تطور الادب العربي وقدرته على تجديد نفسه ، ومن اهم هذه الدراسات « فن الادب » و « تحت المصباح الاخضر » و « التعادلية » و « قالبنا المسرحي » .

ظروف المسرحية وفكرتها

لا بد أن تلفتنا فكرة هذه المسرحية والقضية التي قامت عليها واسباب طرحها في ذلك الوقت الذي ألفت فيه ، واذا جاز لنا ان نجمل فكرة المسرحية في أنها تصور الصراع بين القوة والقانون ، فاننا لا نستطيع نسيان ان الحكيم رجل قانون في الاصل ، وشغل منصب وكيل النائب العام ، كما عمل مفتش تحقيقات بوزارة المعارف بعد ذلك ، ومن ثم فان مثل هذه القضية ليست ببعيدة عن مرمى اهتماماته الاساسية ، فضلا عن أن الجانب الذهني الذي يتجسد في مسرحية الصراع بين الاضداد مستمر عنده كثيار ، ولكن التوقيت هو الذي يدعو للتساؤل ، وبصفة عامة فانه منذ أوائل الخمسينات بدأت سلسلة من الانقلابات العسكرية في عديد من دول العالم العربي ، وكثيرا ما ترتب على هذه الانقلابات تعطيل الحياة النيابية ، وتعطيل القوانين احيانا ، بل ربما أدى الامر الى تعطيل احكام القضاء بدعوى أن هذه الاحكام تستند الى أوضاع قديمة ملغاة ولا تحقق الاندفاع في طريق الاصلاح بالسرعة المطلوبة . ومن الطبيعي أن ينظر الحكيم — رجل القانون — الى هذه الظاهرة بانزعاج وشك وتخوف من النتائج التي ستنتهي — أو يحتمل أن تنتهي — اليها . يضاف الى هذا السبب المباشر سبب آخر ، فقد عمل الحكيم مندوبا لمصر في اليونسكو بجنيف نحو عامين ، وحين عايش تجربة العمل الدولي على هذا المستوى لا بد أن يكون قد روعه خفوت صوت الحق واستخذاؤه أمام جبروت القوة ، فقرارات الهيئة الدولية تعبر عن حق دائما أو غالبا ، ولكنها لا تجد طريقها الى التنفيذ ان لم تساندها القوة ، فاذا انعدمت القوة انتهى القرار بمجرد صدوره ، وبقيت القوة تفرض الامر الواقع شامخة مغترة لا تعبأ بقانون أو نظام .

من هذين المنطلقين نبعث مسرحية السلطان الحائر ، مع خلفية رجل القانون الذي نعرفه من قبل .

وقد وجد الحكيم ضالته في حادثة طريفة روتها بعض كتب التاريخ ، نذكر منها « النجوم الزاهرة » وهذا الكتاب يروي الحادثة مرتين ، منسوبة الى عز الدين بن عبد السلام ، والى ابن دقيق العيد .. ومضمون الحادثة في المرتين واحد تقريبا ، وهو أن الشيخ اثناء توليه القضاء رفض انفاذ بعض الاحكام التي أصدرها احد أمراء المماليك استنادا الى أن هذا الامير لم يكن قد تم عتقه ، ومن ثم لا يحق له أن يحكم أو يقضي بين الناس . ويسكت ابن تغرى بردى ــ مؤلف النجوم الزاهرة ــ عن كيفية انتهاء القصة ، ولكن كتابا الفه ابن الشيخ العز عن والده يذكر أن المملوك هاجم بيت الشيخ مع ثلة من أعوانه ، وكان ينتظر أن يذوب الشيخ رعبا ، ولكنه فوجيء به يخرج اليه ويسأله عن حاجته ، بل يأمره باغماد سيفه ، فارتبك المملوك الجبار ، وارتمى على يد الشيخ يقبلها ويسأله أن يدعو له ويسامحه !!

كما ترى فان القصة الحادثة يكتنفها غموض كثير وبخاصة فيخاتمتها ، ولعل هذا ما حدا بالحكيم الا يشير الى الاسماء التاريخية ، وحتى لا يتقيد بالنص التاريخي والجو التاريخي ، ولقد أحسن بذلك ، لانه منح مسرحيته مغزى انسانيا شاملا ، وجعل القضية المطروحة قادرة على مغادرة اطارها الزمني المرحلي لتصير قضية كل عصر ، كما أفاد من الحرية التي منحها لنفسه بتجاهل أسماء الاعلام ، فغير في الادوار ، ولون في الشخصيات ، وقدم مسرحية مشوقة ، قد يراها بعض النقاد امتدادا لمسرحه الذهني وليد تأملاته وأفكاره وليست صادرة عن تجربة حياتية معيشة ، ولكن هذا ــ على افتراض صحته ــ بعض الحق وليس كل الحق ، فليست هذه المسرحية شكلا من اشكال الجدل النظري كما كان الامر في مسرحية « شهرزاد » أو « أوديب » مثلا ، فالسلطان الحائر كتبت لتمثل ، وقد نجحت على الخشبة نجاحا لا يمكن انكاره ، وباستعراض النص سنرى عوامل التشويق والاثارة المتنوعة التي أسهمت بانجاح العرض ومنحته حياة حقيقية بالرغم من وضوح النزعة الجدلية في بعض المواقف .

الحكايـــــة والشخصيات

وبعد أن تعرفنا على الاصل التاريخي للمسرحية ، ينبغي أن نتعرف على التغييرات التي أدخلها المؤلف ، والهدف الفني والفكري من هذه التغييرات ، وكذلك بالنسبة للشخصيات التي أضافها من عنده . تبدأ المسرحية بجلاد ومحكوم عليه وحيدين في ساحة المدينة ينتظران آذان الفجر ليقوم الاول بتنفيذ حكم الاعدام في الثاني ، وبعد قليل نعرف أن المحكوم

عليه ما هو الا نخاس — تاجر رقيق — وانه هو الذي كان قد باع السلطان الحالي لسيدة السلطان السابق ، وانه تهور فذكر في السوق ان السلطان الحالي لم يعتقه سيدة قبل وفاته الفجائية ومن ثم لا يحق له أن يحكم . وتبلغ الكلمة المهولة مسامع الوزير فيبادر باصدار امره بالقبض على التاجر واعدامه بلا محاكمة . ولما كانت الساحة تمتد أمام بيت امراة غانية فقد ترامى الخبر اليها ، ووجدت في الامر مغامرة تستحق أن تجازف فيها ، وبحيلة طريفة تتمكن من تعطيل حكم الاعدام الفوري وتقديم التاجر الى المحاكمة . ولكن حين يجتمع السلطان مع الوزير — الذي كان أصدر الحكم — والقاضي تتكشف الحقيقة وهي أن السلطان لم يعتق فعلا ، وتحدث مفاجأة أخرى حين يعلن السلطان ضرورة قتل التاجر لاسكاته فيقف القاضي الى جانبه ضد السلطان ، اذ لا تجوز ولاية الرقيق ، بل « يتمادى » القاضي الى ما هو أخطر ، فاذا كان السلطان السابق قد مات عن غير ولد ، فقد انتقلت أملاكه — ومنها السلطان الحالي — الى بيت المال ، وعلى هذا فانه اذا رغب هذا السلطان في مزاولة الحكم فلا مفر من أن يباع في مزاد علني ، وأن يدخل ثمنه بيت المال ، ثم يقوم المشتري بعتقه ، وحينئذ يصير حرا ويحق له ان يحكم !! .

ويثور السلطان ويهوله المصير الذي ينتظره ولا يتردد في تهديد القاضي بالقتل ، فالقوة طوع يمينه فكيف يرضى بهـذا الاذلال ، ويتوسط الوزير لا لاقتناعه بحق القاضي ، ولكن لان قتله سيجعل منه بطلا وشهيدا في نظـر الشعب ، كما سينشر سبب قتله بين الناس .. أما القاضي فيثبت على موقفه ويرى أن الخطة التي يقترحها رغم قسوتها على نفس السلطان ، فانها في النهاية لصالحه ، يقول القاضي :

« ان لك الخيار يا مولاي السلطان .. اني معترف بما للسيف من قوة أكيدة ، ومن فعل سريع وأثر حاسم ، ولكن السيف يعطي الحق للاقوى ، ومن يدري غدا من يكون الاقوى ؟ فقد يبرز من الاقوياء من ترجح كفته عليك ! أما القانون فهو يحمي حقوقك من كل عدوان ، لانه لا يعترف بالاقوى ... انه يعترف بالاحق ! والآن ، فما عليك يا مولاي سوى الاختيار بين السيف الذي يفرضك ولكنه يعرضك ، وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحميك ! » .

هكذا تحددت القضية كما تحددت المواقــف منها ، فالقاضي أخذ جانب القانون ، وبقي الوزير يتحرك بين السياسة والملاينة وبين التهــديد بالقوة ، أما السلطان فانه بعد أن أدار كلمات القاضي في رأسه ووعاها جيدا ، اختار جانب القانون ، لينهي بهذا الاختيار الفصل الاول .

ويقام المزاد ، ويصبر السلطان صبرا جميلا على مهانة البيع وتواضع الثمن المعروض ، واخيرا يرسو المزاد على شخص غير معروف الهوية . وهنا يضع الحكيم لغزا من الغازه الذكية ، فقد حاول القاضي الا يكــون عنيفا مع السلطان وان يقابله في منتصف الطريق فاقترح أن يكون البيع مشروطا . اي انه اشترط على من يشتري السلطان أن يوقع حجة عتقه بمجرد شرائه . وتحدث المفاجأة فحين يرسو البيع على الشخص المجهول نجده يرفض توقيع حجة العتق ، ويعلن أنه مجرد وكيل عن شخص اخر ، وانه وكيل للشراء فقط ولا يملك حق التنازل !! ويضطرب الموقف ، ويهدد الوزير من جديد بالسيف ، ويختلط الامــر على القاضي ، بل يكاد يصعق حين يكتشف ان هــذا المشتري ليس الا وكيلا للغانية ، التي جاءت تحمل النقود وتطالب بحقها في ملكية السلطان ، وتتمسك به ، وترفض اي تجريح ، كما ترفض تحــايلات القاضــي وتفندها ، واخيرا ترضى بــأن يبقى السلطان في ملكيتها وداخل بيتها الى آذان الفجر .. ثم تعتقه . وهكذا يساق السلطان المستسلم للذهول الى بيت الغانية ليقضي فيه الليل .

ويدور الفصــل الثالث في موقعين ، يلتقيان في مشهــد الختام ، ففي داخل بيت الغانية نجدهــا تكرمه وتعامله كسلطان ، وتنفي عن نفسهــا الشائعات التي تنال من صدقها وعفتها ، حتى نالت احترام السلطان . أما في الخارج فقد اجتمع النــاس ليشــاهدوا خروج السلطان من بيت الغانية ، والميدان يموج بالشائعات والاقاويــل ، أما القاضي فانه يستدعي المؤذن ويأمره ان يؤذن الفجر عند منتصف الليــل تعجيلا للعتق ، ويثور السلطان لتحايل رجل القــانون على القانون ، وتستنكر الغانية الحيلة .. ولكنها اكراما للسلطان تعلن عتقه ، فيعــلن السلطان براءتها ويــرد لها اعتبارها ... وتنتهي المسرحية بالانتصار للقانون .

وهكذا نرى أن هذه الشخصيات ليست هي الشخصيات التاريخية ، ولا قصد بها تصوير عصر المماليك أو مشكلة نجمت في ذلك العصر البعيد ، وانما هي من مسرحيات القضيــة ، والقضية هنا سياسية وحضارية ، وقد يبدو المؤلف مجافيا للثورية ومتمسكا بالشرعية ، ولو تأملنا حوار المسرحية فسنجد طرفي الصراع ماثلــين في قوة الامــر الواقع من جانب وحتمية التصحيح واقامة الحكم على اسسه المقررة بحرية من جانب آخر ، هــو المفهوم الحق للثورة الايجــابية . وحين نتأمل الشخصيات فاننا سنجد بعضها ثابتا ، وبعضها الاخر ناميا متطورا ، فالوزير شخصية ثابتة ، بدأ مؤمنا بالعنف وفرض الــراي ، واستمر كذلك الى اخر المسرحية ، وكذلك الامر بالنسبة للقاضي حين نتأمل دوره على مهل ، فالظاهر يدل على أن القاضي بدأ نزيها منحازا الى الحق ومعرضا حياته للخطر دفاعا عن مبدأ

الشرع والقانون ، ولكنه حين رأى كيف تحول المزاد الى فضيحة للسلطان راح يتحايل مرة بالبيع المشروط ومرة أخرى بتحريض المؤذن على الاذان للفجر عند منتصف الليل ، ولكن القاضي لا يختلف كثيرا — عند التأمل — عن الوزير ، فهما يتفقان غاية ويفترقان وسيلة ، فمنذ البدء كان القاضي يعرف كما كان الوزير يعرف أن السلطان لم يعتق ، ومع هذا اقرا سلطنته ولزما الصمت ايثارا للعافية ، مع علمهما بأن العبد لا يجوز له أن يحكم شعبا حرا ، فلما وقف واحد من الشعب يجهر بالحقيقة راح كل منهمـــا يحاول الدوران حولها بوسائله الخاصة ، فلجأ الوزير الى العنف ولجأ القاضي الى الحيل الشرعية والخداع ، بل لجأ الى الارهاب والغش فراح يستبيح التملص من البيع حين عرف شخصية المشترية .

أما الشخصيات النامية فأهمها السلطان الذي بدأ مقتنعا بأن القوةهي السبيل للحكم والاستقرار والقضـــاء على المعارضة ، وانتهى مؤمنا الى أقصى حد بالشرع والقانون مهما لحقه هو شخصيا من متاعب . وكذلك شخصية الغانية ، والحق انها لم تتغير في جوهرها ، ولكن تغيرت صورتها عند الناس ، فظهرت براءتها ، وبعد أن كانت تتملق جلادا سكيرا اعلنت أنه ما من أحد يجسر بعد اليوم على ازدرائها في المدينة .

الغـــانية : الرمز والواقـــع

وقد يرى كثـــير من الدارسين أن الغانية مجرد شخصية جيء بهـــا لاثارة التشويق والبلوغ بالازمة الى الذروة ، ولاسباغ جـــو من التلوين والطبيعية بظهور المرأة في الموضوع ، وانها غانية تحيط بها الظنون لتهويل المحنة التي اجتازها السلطان ، وعظمة هذا الحـــاكم الذي تمسك بالحق القانوني حتى وان كان الثمن أن يصير مملوكا لامرأة ليست فوق الشبهات وهو القائد العظيم قاهر المغول !! ولكن بعض النقـــاد حاول أن يرى في شخصية الغانية دلالة رمزية أبعد مدى مما يتبادر الى الخاطر ، والناقد يصل الى تفسير الرمز مـــن خلال مقارنة المشـــاهد والاحداث وايحاءات الكلمات . فالغانية منذ البداية هي التي تتدخل لانقاذ المحكوم عليه وتضمن محاكمته ، وهذا يعني أنه لولاها لتم اعدامه بأمر الوزير ولما أثيرت قضية عدم شرعية الحاكم أصلا ، ثم ان الذيـــن أقبلوا على المزاد كانوا — كما وصفهم — من بخلاء الموسرين ، ولذا لم يرتفع سعر السلطان ، بل كان بعض من تقدم لشرائه يفكر في استخدامه والافـــادة منه دعائيا في ترويج بضاعته .. ولكن الغانية تدفع فيه سعرا تجـــاوز قدرات الاخرين ، ولم تهدف الى غير اثبات براءتها ، وملكته بحر مالها وصارت مالكة لمصيره وفي يدها أن تمنحه الحرية وان تبقيه عبدا ، ومع هـــذا وبكل الايثار منحته حريته . فمن تكون تلك الغانية ؟ يقول الناقـــد :

« في رايي انها رمـــز لسواد الشعب الذي يملك اغلبية الاصوات ، فهو وحده الذي يملك حق اعطاء السلطان صفته الشرعية ، وبكلمة منه يعزله ، وهذه الغالبية تكون عادة من الطبقـــات الدنيا في المجتمع ، التي نسيء عادة الظن بها وبمستواها الفكري والخلقي ، وان كانت في حقيقة الامر شريفة سليمة الفطرة تتـــذوق الفن ، وتعرف باحساسها الخطأ من الصواب . ويؤكد صحة هذا الافتراض اننا نكتشف — في الفصل الثالث — أن هذه الصفات نفسها هي الصفات الحقيقية للغانية السيئة السمعة » .

الشكـــل الفنـــي

لقد نجح الحكيم في اكتشاف الحكاية المناسبة المشوقة التي تستطيع أن تحمل رأيه وان تتحمل القضية في مجموعها ، فلم نشعر فيها بشيء من الافتعال وانما مضت أطوار القصـــة في تسلسل طبيعي مناسب لطبائع الشخصيات واخلاق العصر ، حتى وان ظن بعض النقاد ان الحكيم لم يمنح القاضي فرصته للنمو والتطور الواقعي في المسرحية بل تحرك داخل الاطار الفكري المرسوم للوصول به الى غاية محددة ، اذ يظهر في الفصل الاول منحازا الى القانون معرضا حياته للخطر ، ثم لا يلبث أن يتحايل على القانون في الفصلين التاليـــين .. وهذا التطور — في راى الناقد — لاتطيقه شخصية القاضي في مستواهـــا النفسي الواقعـــي ، وانما جعله الحكيم كذلك ليصور انحراف السلطة التشريعية وتملقها للحاكم ، وليؤكد لنا ان القانون وحـــده لا يكفي وانما التزام رجل القـــانون ونزاهته هو الضمان الحقيقي . وفي رأينا ان القاضي كان متخاذلا من البداية وكما اشرنا فقد كان يعرف أن السلطان لم يعتق ، وأن مجازفته بالمعارضة في البداية انما كانت بعد أن شاع الامر أو كاد ، مما يمس صورته عند الناس ، فهـــو لم يعارض الا حين رأى أن التخلص منه أمر غير ممكن .. حتـــى لا تكاد تمر بضع دقائق الا ويفاجىء المشاهدين من جديد .. فنعرف أن السلطان غير حـــر ، وفجأة يتحرك القـــاضي ليأخذ جانب المحكـــوم عليه ، ثم نفاجأ بأن السلطان اختار جانب القانون وقبل أن يعرض للبيع ، ثم نفاجأ بأن المشتري يرفض توقيع وثيقة العتق ، ونكتشف أن المشترى هو الغانية ، وأن القاضي يتراجع عن ايمـــانه المعلن سابقا .. وتتوالى هذه المفاجئات في ترابط وحسب ايقاع منظم لا يتيح للمشاهد ان يمل او يخمن ما سيكون سلفا .

كما اهتم الحكيم بعنصر الفكاهة اهتماما واضحا ، ليبدد به جفاف القضية الفكرية والمعاني السياسية التي تتداولها ، والفكاهة راقية بعيدة عن الاسفاف ، وهي عامل مساعد لتجسيم طبائع العصر واخلاقياته . فالجلاد يعتقد أنه حسن الصوت ، وهو لا يكتفي بأن يغنى وانما يطلب من المحكوم عليه أن يدفع له ثمن شرابه وان يلح عليه في أن يغنى ، ثم عليه

ان يظهر الطرب والاعجاب !! فهذا التسلط الـــذي يمارسه الجلاد تجاه الضحية صورة لما سنشاهد من تسلط الاقويـــاء وعبثهم بالقوانين . وفي الحوار الدائر بين الاسكافي والخمار نراهما زاهدين في شراء السلطان ، ولكنهما عند المزاد يتنافسان عليه ، كما نجد حوارا اخر فيه كثـــير من السخرية بين المـــؤذن والجلاد ، ويتكرر المشهد ليلة ان بات السلطان عند الغـــانية .

ولسنا في حاجة الى الاشادة بحوار الحكيم ، فهو كاتب متمرس دقيق الحس ، تأتي الجملة عنده في حدود الفكرة وعلى قدر الحاجة ، بأقل قدر من الكلمات ، وفي ايقاع متزن بعيد عن التكلف ، نابعة من الشخصية التي تلقى بها . كما تمضي العبارات المتبادلة بين مختلف الشخصيات محكومة بالمشهد المسرحي وتطور الفكرة ، بعيدة عن استدراج التداعي والتسلسل الفضفاض الذي يمكن أن يصيب المسرحية بالترهل من ناحية الحجم ، والبطء من ناحية ايقاع الحوادث ونموها .

وبعد .. فهذه مسرحية كاملة بكل معنى الكلمة، نقية فكريا ، تشف عن موقف حر والتزام شجاع بالعدالة والنظام ، ومحبوكة فنيا في الحدث الكبير الذي نهضت عليه ، والاحداث الصغيرة التي ترابطت ، منطقيا داخل هذا الحدث الكبير ، وفي تنوع شخصياتها وحيوية هذه الشخصيات وصدق دلالاتها على عصرها ، وقدرتها على تجاوز ذاتها لتصير صادقة على كل عصر واتجاه الصراع فيه ، وفي حوارها الفصيح بغير تحذلق ، السهل في غير اسفاف أو هبوط ، واخيرا في نزعتها الانسانية البعيدة عن التحامل ، البريئة من القسوة حتى على الخطاة .

الفصل الثالث

شهرزاد وشهريار

بين الاصل الشعبي والمسرح والنقـــاد

تلعب المأثورات والفنون الشعبية دورا مهما في اعانة الكاتب المسرحي المعاصر ، بامداده بالقصص الطريفة والغرائب ، والمشاهد الاستعراضية والحيل والنوادر ، التي تضفي على العـــرض المسرحي قدرا من البساطة والتلقائية ، التي أصبحت هدف الفنون الحديثة ، والمسرح منها ، وبخاصة بعد سيطرة مسرح الفكرة بجهود ابسن وشو أكثر من نصف قرن .

ولسنا نريد أن نخوض في مفهوم الادب الشعبي ، وهل يرتبط بالمؤلف المجهول ، أو باللهجات العامية ، أو بالنقـــل شفاها ، أو بذلك كله ، أو بمحتواه وقدرته على التعبير عن الوجدان والعقائد الشعبية . كما لا نخوض الان في أصل « الف ليلة وليلة » وكيـــف تكونـــت عبر البيئات والعصور ، ويكفينا الان أن نعرف انها أهم اثر ادبي شعبي ، استطاع أن يلهم الكاتب المسرحي المعاصر عديدا من الموضوعـــات والحبكـــات المسرحية ، التي تجاوزت الاصل الســـاذج ، الى طرح قضايـــا انسانية وفلسفية تشغل الانسان العربي المعاصر ، وربما انسان المستقبل أيضا .

لقد استمد الكاتب المسرحي العربي كثيرا من المسرحيات من قصص الف ليلة ، بصورة مباشرة ، أو مستوحيا جوهـــا العام ، وهو في ذلك لا يصور عصرا تاريخيا ، أو شخصيات خيالية ، وانما يصور عصره ومشكلات عصره من خلال الحكاية الخيالية المأثورة . ويكفـــي أن نتذكر مسرحيات مثل : على جناح التبريـــزي ، وحلاق بغـــداد ، وحفلـــة على الخازوق ، وغيرها . أما شهرزاد ـــ كشخصية ، وشهريار ـــ كشخصية مقابلـــة ، فقد فازا باهم الاعمال المسرحية التي كتبت شعرا ونثرا ، مع أن دورهما في الاصل الشعبي ليس بهذا القدر من الاهمية ، اذ استعان بهما « المؤلف » كحيلة فنية او طريقة لتقديم سلسلة من قصص الغرائب المشوقة ، على

سبيل الاستطراد . أما شهرزاد وشهريار فانهما لا يظهران بعد الصفحة الاولى ، الا في الصفحة الاخيرة لانهاء حكايتهما الخاصة ، ويقتصر دورهما أثناء عشرات الحكايات ومئات الصفحات على دور الراوية التي تحكى ، والمستمع الذي لا يعلق ولا يشارك . ومع هذا فانهما ـــ أكثر من غيرهما ـــ قد حظيا بمزيد من التأمل والاهتمام ، وسنستعرض معــا ثلاث محاولات مختلفة الطابع والموقف الفكري . ولكننا قبل أن نفعل .. ينبغي أن نتعرف على أصل الحكاية .. كيف بدأت ،وكيف انتهت ؟

الأصــل الشعبــي

أصل الحكــاية أن الملك شــهريار اشتاق لاخيه الملك شاه زمان ، فاستدعاه الى مملكته ، وفي الطريق تذكر شاه زمان أمرا ما ، عاد بسببه الى قصره على حين غفلة ، فوجد امراته مع عبد أسود ، فقتلهما ، ومضى يكمل مشواره الى أخيه وان أثقله الهم ، ولكنه لم يفض بسره ، مما أدى لمرضه ، فبقي في قصر أخيه شهريار ، الذي خرج وحيدا للصيد . ولكــن الملك الضيف يشاهد ، خلسة ، زوجة أخيه تخرج بين صفين من الجواري الجميلات والعبيد العماليق ، ثم تستدعي عبدها الخاص مسعود ، ويحدث بين الجميع ما يجعل الملك الضيف يقول في نفسه : والله ان بليتي أخف من هذه البلية . ثم عاد يأكل حتى استرد صحته ، مما لفت نظر اخيه ، فسأله ، فأفضى اليه بما شاهد . بل ان شهريار اصر على ان يشاهد بنفسه ، فافتعل سفرا ، واختفى ، وتخفى ، ورأى .. فطار عقله من راسه ، ولذلك جاء تصرفه غريبا اذ قال لاخيه شاه زمان : « قم بنا نسافر الى حال سبيلنا ، وليس لنا حاجة بالملك ، حتى ننظر هل جرى لاحد مثلنا او لا ، فيكون موتنا خيرا من حياتنا » . ورحل الشقيقان ليتأكد لهما من أول الطريق ان المرأة اذا ارادت لا تغلب ، بل هي تقهر العفريت وتخدعــه ، فعادا ، وقد أيقن شهريار أنه ليس أول المغفلين ، ولكنه صمم على أن يكون أشهرهم ، فرمى عنق زوجته وعبيدها وجواريها ، وصار كلما أخذ بنتا بكرا ، تزوجها ليلــة ثم قتلها ، ومضى في ذلك ثلاث سنوات ، حتى لم يبق في المدينة بنت تتحمل الزواج . وتحير الوزير أمام الوعيد من أين يأتي لسيده بزوجة جديدة ، وعاد الى بيته مهموما ، ولكن ابنته الكبرى شهرزاد تدخلت للانقاذ العام : « فاما أن أعيش واما أن أكون فداء لبنا تالمسلمين وسببا لخلاصهن من بين يديه » ، ودبرت شهرزاد أمرا مع اختها الصغرى دنيازاد . وزفــت شهرزاد الى الملك ، وتظاهرت دنيازاد بالسذاجة ، فطلبت من اختها ، وقد أنس اليها شهريار أول الليل ، أن تقص عليها حكاية تعين على السهــر ، فقالت شهرزاد : حبا وكرامة ان اذن لي هذا الملك المهذب . وأذن الملك ، فلما كانت الليلة الاولى قالت : بلغني أيها الملك السعيد . وبدأت تقــص

حكاية التاجر والعفريت ، حتى أدركها الصباح ، فسكتت عن الكلام المباح ، « فقالت لها أختها : ما أطيب حديثك والطفه والذه واعذبه . فقالت لهــا : واين هذا مما احدثكم به الليلة القابلة ان عشت وابقاني الملك . فقال الملك في نفسه : والله ما اقتلها حتى اسمع حديثها . ثم انهم باتوا تلك الليلــة ، الى الصباح ، متعانقين ، فخرج الملك الى محل حكمه ، وطلع الوزير بالكفن تحت ابطه ، ثم حكم الملك وولي وعزل الى آخر النهار ، ولم يخبر الوزير بشيء من ذلك ، فتعجب الوزير غاية العجب ، ثم انفض الديوان ، ودخل الملك شهريار قصره ، فلما كانت الليلة الثانية قالت دنيازاد لاختها شهرزاد : يا اختي اتممي لنا حديثك ، الذي هو حديث التاجر والجني ، قالت : حبا وكرامة ان اذن لي الملك في ذلك ، فقال لها الملك : احكي . فقالت : بلغني ايها الملك السعيد ، ذو الراي الرشيد . . . » .

هذه تقريبا هي خلاصة الورقة الاولى من « الف ليلة وليلة » فأنــت ترى أن « شاه زمان » قد اختفى بعد أن أودع المفتاح يد أخيه شهريــار ، وستختفي « دنيازاد » أيضا حين تجد « شهرزاد » أنها تستطيع أن تمضي في حكاياتها بقوة الاستمرار والعادة ، بل ان « شهريار » نفسه سيشحب كثيرا ، ويظل في حالة استماع سلبي الا من تعليق عابر هنا او هناك . . بل ان « شهرزاد » نفسها تأخذ دور الطباخ الذي لا يجلس الى المائدة ، وينفرد بالبطولة هذا السيل الدافق من العجائب والغرائب . ولكن مؤلفي هــذا العمل الفني الخالد ، على تنائيهــم مكانا ، وتباعدهــم زمانا ، قدروا ان السامع ــ ولا اقول القارىء ــ قد يغفر اختفاء شاه زمان أو دنيازاد ، أما القطبان الكبيران ، فما شأنهما بعد تلــك السياحة العريضة في العوالــم الغريبــــة ؟ !

هنا نصل إلى الصفحة الأخيرة . .

« وكانت شهرزاد في هذه المدة قد خلفت من الملك ثلاثة أولاد ذكــور (لاحظ تملق المشاعر) ، فلما فرغت من هذه الحكاية ، قامت على قدميها وقبلت الارض بين يدي الملك ، وقالت له : يا ملك الزمان ، وفريد العصــر والاوان ، اني جاريتك ولي الف ليلة وليلة وأنا احدثك بحديث السابقين ، ومواعظ المتقدمين ، فهل لي في جنابك من طمع حتى اتمنى عليك أمنيــة !! فقال لها الملك : تمنــي تعطــي يا شهــرزاد . فصاحــت على الدادات والطواشية ، وقالت لهم : هاتوا أولادي (فأساليب النساء لا تتغير ولو كن ملكات !!) فجاؤا لها بهم مسرعين ، وهم ثلاثة أولاد ذكور (راقــب مغزى التكرار) ، واحد منهم يمشي ، وواحد يحبي ، وواحد يرضع . فلما جاؤا بهم أخذتهم ووضعتهم قدام الملك ، وقبلت الارض ، وقالت : يا ملك الزمان ، ان هؤلاء اولادك ، وقد تمنيت عليك أن تعتقني من القتل اكراما

لهؤلاء الاطفال ، فانك ان تتلتني يصير هؤلاء الاطفال من غير ام ، ولا يجدون من يحسن تربيتهم من النساء (أي أنها تطلب العفو لاسباب تربوية) فعند ذلك بكي الملك وضم أولاده الى صدره ، وقال : يا شهرزاد : والله اني قد عفوت عنك من قبل مجيء هؤلاء الاولاد ، لكوني رأيتك عفيفة نقية ، وحرة نقية ، بارك الله فيك وفي ابيك وامك ، واصلك وفرعك ، واشهد الله على أني قد عفوت عنك من كل شيء يضرك . فقبلت يديه وقدميه (أين هذه المرأة ؟ !) وفرحت فرحا زائدا ، وقالت له أطال الله عمرك وزادك هيبة ووقارا . وشاع السرور في سراية الملك حتى انتشر في المدينة ، وكانت ليلة لا تعد من الاعمار ، ولونها أبيض من وجه النهار ، واصبح الملك مسرورا ، بالخير مغمورا ، فأرسل الى جميع العسكر فحضروا ، وخلع على وزيره ابي شهرزاد خلعة سنية جليلة ، وقال له : سترك الله حيث زوجتني ابنتك الكريمة ، التي كانت سببا لتوبتي عن قتل بنات الناس ، وقد رايتها حرة نقية ، عفيفة زكية ، ورزقني الله منها بثلاثة أولاد ذكور ، والحمد لله على هذه النعمة الجزيلة . ثم خلع على كافة الوزراء والامراء وأرباب الدولة ، وامر بزينة المدينة ثلاثين يوما ، ولم يكلف احدا من أهل المدينة شيئا من ماله ، بل جميع الكلفة والمصاريف من خزانة الملك (لاحظ آثار عصر المظالم والجبروت) فزينوا المدينة زينة عظيمة لم تسبق مثلها ، ودقت الطبول وزمرت الزمور ، ولعب سائر أرباب الملاعب ، وأجزل لهم الملك العطايا والمواهب ، وتصدق على الفقراء والمساكين ، وعم باكرامه سائر رعيته واهل مملكته ، واقام هو ودولته في نعمة وسرور ، ولذة وحبور ، حتى اتاهم هازم اللذات ومفرق الجماعات ، فسبحان من لا يفنيه تداول الاوقات ، ولا يعتريه شيء من التغيرات ، ولا يشغله حال عن حال ، وتفرد بصفات الكمال ، والصلاة والسلام على امام حضرته ، وخيرته من خليقته ، سيدنا محمد سيد الانام ، ونضرع به اليه في حسن الختام » .

انتهى على طوله وطرافته ، ولكنما اردنا أن نكون شاهد يقين على ان الامر انتهى الى الحسنى بين الملك شهريار والملكة شهرزاد ، وأنها ربطته بالعيال ، كما هو الحال دائما ، ولم تتركه حتى بكى وخلع على أبيها ... وعاشا في ثبات ونبات ، ودخلا التاريخ من باب الخيال العظيم ، واصبح التعرض لهما تطفلا متهما ، وتلصصا ليس له ما يبرره . وبخاصة أن دورهما الحقيقي لم يعد الرواية من الملكة ، والاستماع من الملك . حتى لقد رفضت احدى الباحثات (ولعله من قبيل الغيرة النسائية) رأيا لناقد غربي راى أن شهرزاد قد رتبت القصص بفن معين ، وقصد معين ، راعت فيه الناحية النفسية من التدرج في علاج شهريار من مرضه ، كره النساء ، فبدأت أولا بأن تكون هي من رأيه ، ثم أطلعته على راي مخالف ، ثم بدأت تحبذ الراي الجديد !! وأساس الرفض أن ترتيب القصص في الف

ليلة موضع اختلاف بين النسخ ، ولا نرى ذلك جوهريا ، ناذا سلم الاتجاه العام يمكن التجاوز عن دقة التفاصيـــل . ومهما يكن من أمر ، فان الملك والملكة قد انسا الى الحياة ، ولم تعد شهرزاد تحتمي من رعبها بسيل من الحكايات ، ولم يعد شهريار مخدرا بحديثها لا يفيق .. صارا مجرد زوج وزوجة ، ولكن كتاب عصرنا الحوا عليهما الحاحا غريبا ، وحملوا حياتهما بمعان ما اظن انها خطرت لفؤاد احدهما في منام ، وادعوا عليهما ما لـــم يقولا ، ولفتهم من شهريار خاصة أنه سفاح نساء ، ولعله ليس أخطـــر سفاح في التاريخ ، ولفتهم من شهرزاد خاصة ، غموضها وعمق فكرها .

والان ... لنستعرض معـــا بعض أعمال هـــؤلاء المتسللين القلقين المبدعين ، انهم ـــ بترتيب ظهور اعمالهم الفنيـــة في أدبنا الحديث ، توفيق الحكيم ، وعلي احمد باكثير ، وعزيز اباظه وعبد الله البشير معا ، وهناك غيرهم بالطبع ، لكننا آثرنا التوقف عند الاعمال البارزة التي قدمت مضمونا جديدا ، وشكلا فنيا راقيا .

★★★

شهـــرزاد الحكيـــم

هو صاحب المحاولة الاولى ، اذ صدرت مسرحية « شهرزاد » سنة ١٩٣٤ ، فلم يسبقها فيمجال نشاطه المسرحي غير « أهل الكهف » وهو يضم « شهرزاد » الى تلك المحاولات التي بدأ بها في الثلاثينات وانميت الى المسرح الذهني . وقد صدر الحكيم مسرحيته تلك باقتباس من أناشيـــد ايزيس تقول فيه : « أنا كل ما كان ، كل ما يكون ، كل ما سيكون ، قناعي لم يكشفه بعد انسان » فهي ـــ اذن ـــ في رأيه لا تزال لغزا ، وقد يظل اللغز في عمائه ، ولكن هذا لا يعني خفاءه فقد يكون أقرب مما نتصور ، قد يكون هذه الطبيعة البكر التي يحاول الانسان جاهدا أن يسيطر عليهـــا ، وهو مهما اتسع ملكه كشهريار ، أو رحب قلبه كالوزير قمر ، أو عرفت قوته كالعبد ، سيظن دائما أنه بلغ شيئا ، ولكنه سيكتشف أن قوتـــه تزيد وأن ذلك لا يؤدي الى نقص في قوة شهرزاد ، في قوة هـــذا الكـــون العمـــلاق .

وقد يرى ناقد أن المشكلة الرئيسية في شهرزاد الحكيم هي «الكشف» الذي يمثله شهريار نفسه ، ولكن شهرزاد تطرح أمامه مشكلة اللاجدوى والعبث ، حين تؤكد له أنه لن يفهمها ، وأنه لا يزال طفلا ، وأنه انتهـــى الى حيث بدأ !! وقد تدل شخصيات : شهريار والوزير قمر والعبد على رموز : العقل والعاطفة والشهوة ، وتكون علاقتهم بشهرزاد ومحاولة السيطرة عليها ، علامة على تصارع هذه القوى داخل الكيان الانساني،

يرشح هذا المعنى ما يقرره الثلاثة : فشهريار يقول لها : ما انت الا عقل عظيم ، ومن ثم يرتبط اقترابه منها بجانبها العقلي ، فيرفض قبلتها ، ويهرب من مداعباتها ، وينتهي الى أن يصرخ : اني براء من الآدمية ، براء من القلب ، لا أريد أن أشعر ، أريد أن أعرف . هذا على حين يقـول الوزير لها : ما انت الا قلب كبير . فهـو مشغول بجانبها العاطفي ، ويفسر اهتمامها بشهريار على أنه تعبير عن الحب ، بل ينتحر حين يرى العاطفة تتلوث في شهرزاد ، وذلك حين يلمح العبد ــ أو الشهوة ــ خلف الستارة السوداء في اخر مناظر المسرحية . اما العبد فيقول لها : ما انت الا جسد جميل ، وهو لا يغار وانما ينتهز الفرصة ويختفي في الظلام . ولكن توفيق الحكيم يطارد هذا التفسير بنفسه ، ويراه جزئيا حين يصر عـلى الشرح والتوضيح ، ويربط شهرزاد بالخط الحضاري الصاعد ، وان كـان دائرا ، فيقول في كتابه : « سلطان الظلام » : « عجبا .. اترى الانسانية لا تتقدم في حقيقة الامر ولا تتأخر ، أتراها حقا تدور في تلك الحلقة المفرغة : غريزة وقلب وعقل ، ثم غريزة وقلب وعقل .. الخ .. وهكذا في حركـة دائمة كحركة الكواكب في مجموعاتها الشمسية ؟ ! في ذلك الوقت تيقظت في نفسي فكرة قصتي شهرزاد ... هي مأساة الشك في اطراد التقدم الانساني في خط مستقيم » . ولكن الحكيم يكون اكثر صدقا حين يقول : « الحقيقة أن عقلي يشك ، ولكن قلبي يؤمن » نعم ، لا بد من الايمـان والا لماذا كتب وصاح ؟ وأيضا كيف وهب شهرزاد القوة في أن تعيـد صياغة شهريار ، بالفن وحده ؟ صحيح اننا واجهنا شهريار وقد غـادر الارض تعلقا بسماء لم يصلها ، ولكن انزاله مرة اخرى لن يستعصي على شهرزاد ، وسيكون الكسب الحقيقي أن يكون على الارض وعيناه الـى السماء ، لا الى العذارى والدماء !!

الحكيم اذن يقر التفسـير الرمزي عن الصراع بين العقل والقلب والشهوة ، ولكنه يرفض ما نراه من أنه صراع داخل البنية الانسانية ، حين يحدد حركة الثلاثة بأنها « حركة الانسانية كلها حول الطبيعة » .

لا بد أن نلمس جانب الشكل ، وان كان الكاتب قد احتاط فقال انه لم يكتبها لتمثل ، وقد قدمها في سبعة مناظر متتالية ، واستعمل فيها لغة مناسبة ، وان اخذ عليها بعض التلاعب بالمعاني في ذكر ايزيس وبيدبا مما لا يخدم غرضا واضحا ، وسنوافق الدكتور القط في القول بأن التجريد والرمز قد امتزجا بجانب انساني واضح له معناه المادي ، وهذا يحير القارىء ويشتت اهتمامه ، كما سنوافقه على أن محاولة الاغراب في ذكر الفتـى المودع في دن الدهن ، وكذلك السحاب الاخضر الذي تحدثت عنه زاهـدة المجنونة ، يصيب العمل الفني بالتصدع ، ويغمض معناه ، لان هـذا الادهاش لم يهدف لشيء معين خارج ذاته . ولكننا لا نوافق على وصـف

بعض افكار الحكيم بأنها من وحي البرج العاجي ، كفكرته عن الحرية كما في هذا الحوار :

شهرزاد : ... ولكن هل استطاع رجل حتى الان ان يقتل عبدا ؟

العبد : كيف ذلك ؟

شهرزاد : اتعرف كيف يقتل العبد ؟

العبد : كيف ؟

شهرزاد : بعتقه .

يقول الدكتور القط تعليقا على ذلك : « وهذا بلا شك مفهوم عجيب عن الحرية ، ينبع من احساس ارستقراطي ، يقسم الناس الى طائفة خلقوا احرارا بطبعهم ، وطائفة لا يصلحون الا للعبودية بحيث تقتلهم الحرية اذا ظفروا بها » . ولكن الناقد قد وافق على التفسير الرمزي ، واذا كان العبد رمزا للظلام او الحسية او الشهوة ، فان القضية المطروحة لا تكون من ثم قضية الحرية ، وانما قضية سيطرة الشهوة ، فتخلية الشهوة وتعبيرها عن نفسها ، قتل لها ، وهو نفسه حريتها ، وليست هذه القضية بعيدة عن مرمى الاعمال الفنية التي تعرضت لشهريار ، وسنرى أن الملل وانعدام الاحساس بأية لذة ، نتيجة للاسراف والاستمرار ، كان المحور الذي بنيت عليه شخصية شهريار عند كتاب اخرين .

الح الحكيم على شخصية شهرزاد وجعلها محورا للكثير من تأملاته ــ بعد مسرحيته السالفة ــ فجعلها تقابل شهريار العصر ، هتلر ، الذي أجرى حماما دائما من الدم . وقد حاولت ان تربح هتلر للحوار الديمقراطي ولكنه فطن للفخ ، وان شهد لها بالبراعة والخطورة معا ، ورأى أنها تستحق حمام الدم أيضا ، « فان المرأة التي تستطيع أن تحول ملكها عن سياسته ، وأن تغير نظام حكمه في دولته ــ ولو الى الاصلح ــ لهي على كل حال ، امرأة ثائرة على النظم » . وهي تقابل الحكيم نفسه أمام حوض المرمر ، وتعجب كيف خرجت من قلبه ، وستكون هي وشهريار اكثر خلودا منه هو ، الذي يزعم أنه خالقهما ، فهذا يجرى مع فكرة « الحكيم » عن الفن والواقع ، تلك الفكرة التي عالجها في مسرحية « بجماليون » .

وقد تبادل الحكيم وطه حسين بعض الرسائل التي انطوت على حوار نقدي وفلسفي ، بدأ برسالة بعثت بها شهرزاد الى طه حسين ليزورها في قصرها بعد منتصف الليل . وقد نشرت هذه الرسائل في كتاب « القصر المسحور » ، كما كتب طه حسين منفردا قصة ما بعد الالف في

كتابه « أحلام شهرزاد » .

وقد حدثني توفيق الحكيم عن الملابسات التي كتب فيها شهرزاد ، وقد ندهش حين نعرف انها اول ما كتب في مجال المسرح وان لم تكن اول ما نشر . قال : لقد كنت في باريس (كان يستعد لاعداد دكتوراه فـي القانون) وكنت اسـكن في بيت بحي مونمارتر ، في شقة صغيرة ، امـا سائر البيت فكان يؤجر كغرف مفردة للعشاق واشباههم من طالبي العزلة، ولهذا كان البيت ساكنا طوال الاسبوع ، فاذا جاءت ليـلة العطـلة الاسبوعية ، ليلة الاحد ، ضج المبنى كله بالموسيقى والرقص والغنـاء والسكر .. وكنت انا الفتى الشرقي المتفرد بالغربة والوحدة اراقب هذا كله ، واتفاعل معه .. ارى صراع العقل والجسد والعاطفة .. وارى الشهوات تكتسح كل شيء في الليل .. ولكن .. بقي لي عقلي وعواطفي ايضـا .

ومن هنا كانت شهرزاد الحكيم .. من مواليد باريس .

★ ★ ★

باكثـير وسر شهـرزاد

وحين نصل الى باكثير في « سر شهرزاد » التي كتبها سنة ١٩٥٣ ، تطالعنا في أول صفحة آية كريمة : « هو الذي خلقكم من نفس واحدة وجعل منها زوجها » فنعرف من البداية اننا أمام محاولة نفسية ، أو مع طبيب نفسي يحاول معالجة شهريار بأساليب العلاج النفسي ، تمتاز هذه المسرحية بتنوع الشخصيات ، فالى جانب الملكين نجد دنيا زاد ـ اخت شهرزاد ـ بذكائها وسذاجتها معا ، وشخصية رضوان الحكيم معلم الاختين ومعـلم شهريار ايضا ، ونجد الوزير نور الدين والد شهرزاد ، المحبوب مـن الشعب .. على أننا نتوقف طويلا ، ولاول مرة مع « بدور » الملكة الاولى في حياة شهريار ، تلك التي يزعم انها خانته فكانت سبب سلوكه الشاذ ، « بدور » ملكة راقية العاطفة ، مثقفة الروح والوجدان ، تلتزم بما تفرضه طبائع موقعها كملكة . وهنا يبدو شهريار ملكا مستبدا همجيا ملولا ، لا يبالي أمام ارضاء نزواته أين يقع كلامه ، أو كيف تفهم تصرفاته . انه عاشق متيم بزوجته الملكة ، ولكنه يعاني حالة من العجز الجنسي ، لم تفطن لها بدور ، وظنت انصرافه عنها نوعا من التلهي بالجواري والرغبة في التغيير، ومن هنا دبرت حيلتها لتثير غيرته وتسترده الى حبها ، في حين كان هـو

يتفجر غيظا بعجزه وتهره وتظاهره بالفحولة ، واصراره على التبذل • ولذلك يقتل « بدور » متهما لها بالخيانة وهو يعرف أنها بريئة ، لانه يقتل جمالها وشبابها الذي يعجز عن مجاراته ، وكان هذا ما فطنت اليه شهرزاد ، فراحت تعالجه ببث الثقة فيه ، وتصويره في عين نفسه بأنه حلم كل فتاة ، لا يقهر سحره ، وظلت تتدرج به حتى استرد عافيته ، وهنا كان لا بد أن تظهر براءة الضحية المظلومة « بدور » !!

تبدا رحلة عذاب العذارى مع شهريار ، حتى يلحق الدور بابنة الوزير ، شهرزاد ، كما في الاصل الشعبي ، ولكن باكثير يجعل اختيار ابنة الوزير لاسباب سياسية ، فالوزير محبوب شعبيا ، ورفيق بالرعية ، يعارض التصرفات المتهورة للملك ، ومن ثم تكون اقالته وخطبة ابنته لتلقي الموت في اليوم التالي •

وشهرزاد هنا مبررة واقعيا وانسانيا ، فهي تلميذة حكيم فيلسوف ، فتقبل على الملك ، زوجها ، بخوف لا يفقدها الصواب ، ترجو علاجه وابراءه من مرضه ، ولكنها ترى الهلاك والفشل ممكنين ، فتلمح الجانب الاخر من القضية ، ولا تراه خاسرا ، فقد علمها أستاذها الحكيم أن تحن الى الموت ، فوراءه ذلك العالم الطليق بغير حدود . فشهرزاد هنا لعوب ذكية مدربة ، تعالج مريضها بصدمات متناقضة ، تتملقه ثم تصدمه حتى يفقد الوعي فيسلم القياد ، ولنراقب معا هذين الموقفين :

كان الملك قد وعد بامهالها قبل أن تزف اليه — أسبوعا ، ولكنه حين ضبط والدها متلبسا بالتآمر عليه قرر أن تزف اليه فورا وسحب وعده ، مع الامر بقتل ابيها أيضا ، وهنا تدخل هي فجاة ، ولم يكن رآها من قبل •

شهرزاد : مهلا يا مولاي ، لا ينبغي لابن شاهنشاه ان يرجع فيما وعد ، ولكن خذني الليلة كما اردت ، وائذن لي أن أهب لابي تلك المهلة التي تفضلت بها علي •

شهريار : انت شهرزاد ؟ !

شهرزاد : نعم انا شهرزاد التي كرمتها بخطبتك ، فهل تاذن لعروسك يا مولاي ان تسعد الليلة بزفافها اليك ، دون أن يكدر خاطرها مقتل ابيها من الغد ؟ هذا رجائي يا مولاي ، وهو اخر رجاء لي في الحياة ، فهل لك ان تقبله ؟

شهريار : حبا يا حلوه وكرامة ، اي كريم خبير بالحسان مثلي يستطيع ان يرفض رجاء فاتنة مثلك •

شهرزاد : رويدك يا مولاى ، انك لم تر محاسني بعد ، ستراني الليلة حين اتزين لك .

أما الموقف الثاني فهو بعد ذلك بيوم واحد ، في ليلة الزفاف ، وقد دخل الملك الى غرفتها ، ونادى : شهرزاد !

— ملكتك الجديدة يا مولاي !
— ملكتي ؟ !
— ملكة بلادك يا مولاي وشعبك .
— بنت نور الدين !!
— لا شان لي الليلة بنور الدين يا مولاي ولا بغيره . انا الان امتك .
— امتي ! ؟
— الزوجة الصالحة يا مولاى من تكون لزوجها امة .
— ليكون زوجها عبدا لها .. هه !
— ذاك شان الزوج يا مولاي ، وعلى قدر كرمه ومروته .
— اما ان صوتك يا هذه لعذب .
— خير من الصوت العذب يا مولاي السمع الذي يستعذبه !!

وأخيرا يتقدم الملك ليقبلها ، ولكنها تقول له :

— القبلة الاولى يا مولاي على الجبين .
— والثانية ؟
— على الخد
— والثالثة ؟
— الثالثة يا مولاى في الذى يترنم .
شهريار يقبلها في فمها ويقول : هذه الثالثة احلى .
— تدرى لم يا مولاي ؟
— لمه ؟
— لاني شاركتك فيها ولم اشاركك في الاولى ولا في الثانية . (تسدل نقابها) .
— ويلك ماذا تصنعين ؟
— اتقي يا مولاى نظرات عينيك انهما مخيفتان .
— ماذا يخيفك فيهما ؟
— ما يخيف الفتاة الغريرة من عيني الرجل الفاتك .

أنت معي في أن شهريار أصبح مسكينا حقا بين يدي شهرزاد ، وهي لم تتركه الا كما تركه من قبل توفيق الحكيم ، مستسلما تماما يرى العبد وراء الستار فلا يحفل به ، يتركانه كما يترك المصارع ثوره وقد

انهكه فلا يحفل بالراية الحمراء فوق عينيه ، ومن قبل كانت تهيجه مـــن مرمى السهم . ولكن الغاية مختلفة ، ان باكثير يصر على أن « بدور » بريئة ، وأن شهريار يعرف ذلك ويغالط نفسه حتى يبرر لها ما فعل ، ومن ثم كان يسير في الليل وهونائم ويضرب بسيفه يمينا وشمالا ويهتف : قتلتك يا فاجرة . ويلتقط الحكيم رضوان هذا المشهد ليبـــدأ منه عـــلاج الملك نهائيا ، بعد أن مهدت شهرزاد لذلك بحكاياتها وظرفها ، ونفـــذت شهرزاد مشورة استاذها ، ففتح جناح بدور بعد اغلاق طويل ، وجلست فيه شهرزاد ، وخبأت العبد ، ووضعت التفاح ، تماما كما حدث من قبل ، ولكنها كانت اكثر احتياطا ، فلم تأت بعبد ، ولو كان طواشيا ، وانما البست وصيفتها ثياب رجل . . وجاء شهريار . . وشم الرائحة القديمة، وانفعل محنقا كالقديم ، وتقدم ليضرب فاعترضته شهرزاد ، وامرت الجارية بنزع ثياب الرجل ، فراح شهريار يصرخ : قتلتها وانا اعلم أنها بريئة . . . رضوان ، اغثني يا رضوان . وحين يعلم بأن رضوان هو مدبر الموقف كله ، يتألم شهريار ويقول : . . . ما زدت على أن نكأت بقلبي جرحا قديما كان قد اندمل ، فعاد اليوم يشخب دما . فقال رضوان : هذا ما قصدته أن يكون، لقد اندمل جرحك على فساد ، فكان لزاما علي أن افجره ليخرج ما فيه من الاذى ، حتى يندمل على طهارة ونقاء . فمشكلة شهريار هنا مشكلة من كان لا يعرف فصار يعرف كثيرا ، ولهذا يثقله الاحساس بالذنب ، فيصحب شهرزاد في رحلة للمعرفة ، يتأسيان أسلوب السندباد الذي كثيرا ما كانت تحدثه عنـــه .

بعد هذا العرض التحليلي المختصر يتبين لنا أن « سر شهرزاد » مسرحية نفسية ، حاولت أن تقدم « شهريار » كنموذج لانسان مريض ، يرتكب أخطاء فادحة بدوافع غامضة ، ولكي نصل به الى الشفاء لا بـــد من اكتشاف الاسباب ووضعها أمام المريض وفي دائرة وعيـــه ، ليتمكن من التغلب عليها نهائيا . ولكن باكثير في سبيل الوصول الى ما يسميه « مفتاح الشخصية » ، قد استدرجه الحوار الى بعض العبارات والمشاهد التي رؤى أنها تسيء الى نزاهة العمل الفني وتساميه على مداعبـــة الغرائز . فكيف تغلب باكثير على هذا المأزق ؟ انه يروي القصة في كتابه : **« فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية » . يقـــول :**

« بدأت مسرحية شهرزاد بتسلل شهريار الى مخدع زوجته بدور ، حيث طفق يشم ثيابها ويضم وسائدها في لهف والتياع ، مما يثير الفضول والتساؤل ثم ينكشف شيئا فشيئا الباعث على هذا السلوك الغريـــب . ولما عرضت المسرحية على الرقابة تمهيدا لاخراجها اعترض الرقيب على هذا الفصل زاعما أن فيه شيئا من الاثارة الجنسية . فناقشته في ذلك ، وكانت حجتي أن ما زعمه من وجود الاثارة الجنسية ليس مقصودا هنا

لذاته ، وانما لان الموضوع اقتضاه ، اذ هو في صميمه يمس هذه المشكلة الجنسية .

وبعد أخذ ورد وافق الرقيب على اخراج المسرحية ، بشرط الا تفتتح بهذا الفصل ، حتى لا يفاجأ الجمهور بما فيه ، وطفقت أفكر في حل يحققه هذا الشرط ، دون أن اضطر الى حذف الفصل الاول أو تعديله ، فجاء الحل عجيبا جدا ، وهو أن تفتتح المسرحية بالفصل الثاني ، الذي يرفع الستار فيه عن شهرزاد في بيت أبيها الوزير ، وهي في ذروة الازمة ، اذ كان شهريار قد طلبها لتزف اليه ، فتلقى نفس المصير الذي لقيته عشرات العذارى قبلها . أما الفصل الاول فيوضع بعد المشهد الاول من الفصل الاخير ، على اعتبار أن حوادثه قد وقعت في زمن مضى ، وذلك على طريقة الارتداد الى الماضي .

واعجب من ذلك أنني لما شاهدت هذه المسرحية ممثلة بهذه الطريقة وجدت أن هذا الوضع الجديد الذي اضطررت اليه اضطرارا قد اكسب المسرحية قوة وتركيزا لا يعطيهما وضعها الاصلي ، وان أورث موضوعها شيئا من الغموض يقتضي من الجمهور مزيدا من الجهد في التأمل والمتابعة » .

شهريار : بين شاعرين وناقدين

« شهريار » هو عنوان المسرحية التي كتبها بالاشتراك الشاعران : عزيز اباظة ، وعبدالله البشير . وقد تعرض لها ناقدان : يحيى حقي ، ومحمد مندور .. والان .. نترك المجال لهما ليصلا بنا الى غاية رحلتنا مع شهرزاد وشهريار .

نقد يحيى حقي *

« لا يزال الشعر .. رغم عوادى الزمن .. سيد فنون القلم وانبلها ، حاشا لقيوده أن تكون للنفوس الكريمة اغلالا ، بل هي عنوان ترفعها وقوتها .. ومتصرف اصطخابها وهديرها .. كالفارس المختال يجد درعه الثقيل ريشة في جناحه .. والنهر العظيم لا يؤكد فيضه الا حين يثب كالنمر عبر صخوره . وخليق بالامة اليوم ، اذا كمل لاحد ابنائها معدن الشاعر وسماته ، وراته يخلص لفنه ولاءه ، ويستمد منه وحده فرحه وكبرياءه أن تعض عليه بالنواجذ وترمقه بعين الام الرؤوم ، وتحتفي به ، وتجدد معه من المواثيق ما كان بين القبيلة وشاعرها .. لانه وحده هو الذي يدلها على نفسها وجذورها وازهارها ، فالشعر ينبعث من صميم كيان الامة ، لانه لغة رمزية .. يتصل في طبيعته بالاحلام والنفسية البدائية ، والقصص الشعبية والمعجزات ، والشعائر والاساطير ، بل هو اللغة الطبيعية للجنس البشري .. اللغة التي هي حظ مشاع بين البدائي والمتحضر ، لذلك كان لا مفر من أن يرتبط الشعر بالاسطورة ، ومن اساطيرنا قصص « كتاب الف ليلة وليلة » .. استغله الشرق زمنا من قبل أن يمسخه الغرب .. ويتخذ بعض عبثه عنوانا لحضارتنا .. الى ان قيض الله له نفرا من أدبائنا .. بارك الله فيهم ، فردوا الكرامة المسلوبة ، واستمدوا من وحيه المواعظ والعبر ، وانطقوه من جديد .. فاذا به يكشف لنا اسرار النفوس واضطرابها بين الشر والخير ، ويبصر بمنازع الجماعات وحكامها ..

---

* من كتابه : خطوات في النقد .

وهذا هو الاستاذ الكبير عزيز أباظة .. يسعدنا هذه الايام بمسرحية جعل بطلها الملك شهريار .. لا ام القصة شهرزاد .. الفتاة التي سحرتنا من قديم ، وبذلك ردنا الى أساطيرنا ، يمسح ترابها ويجدد أثوابها فضمن حبنا ورضاءنا .. والقريب ادنى الى النفس من الغريب ، ونفض الشاعر بذلك يديه من متاعب تلفيق قصة جديدة .. قد ترهقه حبكتها ، بل لم يجد غضاضة — وحسنا فعل — في أن يستعين بمسرحية قصيرة كتبها الاستاذ عبد الله البشير بالشعر الانجليزي ليمثلها طلبته بكلية المعلمين .. (وترى اسمه داخل الكتاب لا على الغلاف) . هذا ما فعله شكسبير حينما أعاد صياغة أساطير قديمة ، وما فعله جوته كذلك في قصة فاوست ، بل أذكر قوله — ان الفن — ما هو الا صب نبيذ جديد في قناني قديمة .. ولكن اذا فتحت مسرحية شهريار عينيها على بسمة الشعر — ولو كان انجليزيا — فليس عند الشعر أجناس .. فقد شاء القدر أن يكون مولدها في مهد متواضع على يد معلم مقيد بثقافة تلاميذه .. عقلا وروحا ، وبمسرح مدرسي له حدوده وقيوده .. أيكون سر انطلاقها بعد ، كما سترى في المقال القادم في التغني بحب الجسد وفنونه ، وترديد صرخاته ونداءاته ؟ .. ان الشاعر قد قذف بهذه الفتاة الفريدة بلا تمهيد كبير من مسرح المدرسة الى زحمة الحياة ، وأي حياة .. حياة القصور الخليعة لملك مجنون .. كم كنت أود أن أتأمل النصين ، كما أتأمل أحيانا صور بعض غواني اليوم الى جانب صورهن وهن تلميذات مدارس ..

سيرى كل من له نفس تحس وتتذوق الشعر والخيال .. ان عزيز أباظة قد ثبتت في هذه القصة قدمه ونضج فنه ، ولا أبالغ اذا قلت انها خير مسرحياته شعرا ، فقد لف القصة كلها في غلالة من النور ، نفح نفس زكي فلن تجد بها زوايا واركانا بقيت في الظل — أصبحنا لا نلتفت لانتقال الشاعر من قافية لاخرى حتى في حديث الشخص الواحد .. فهذه مسألة ثانوية ، وقد ألفناها .. ولكن كنت أود أن أدرس بشيء من التفصيل انتقاله من بحر الى بحر ،لان أوزان الشعر عندنا كثيرة متباينة ، وشتان ما بين الطويل والرجز .. فمن كمال الفن أن لا يجيء هذا الانتقال خبط عشواء أو لمجرد الشعور بالملل أو البهر .. بل تستلزمه دوافع من القصة ذاتها ، فيرتبط الى حد كبير بخطوطها (دون أن يفقد الشاعر بذلك تمام حريته) عند انتقالها من معنى الى معنى من السرد مثلا الى الدعابة أو من الغزل الى الوعيد والغضب ، فقد بدأت (شهريار) ببحور تقريرية طويلة النفس اجتزنا بها الفصل الاول كله وقسما كبيرا من الفصل الثاني ، ثم اذا بنا ننتقل فجأة الى رجز له نغمة راقصة اقتضته رغبة السخرية من بعض أهل النفاق ، وان كان هذا البحر قد بدأ من قبل ذلك بقليل كأنما يمهد المؤلف لما سيجيء بعد .. وتنتهي الدعابة

وتنتقل القصة الى ذكر نبأ خطير هو وقوع المحنة بالبلاد وانتشار الفتنة فاذا بالبحر الراقص لا يزال مركبنا ..

ولعل مرجع بعض هذا الاضطراب أن الانتقال لا يمثل فحسب خطو القصة من معنى الى معنى ، بل يمثل ايضا في اغلب الامر .. عودة المؤلف للكتابة بعد انقطاع .. فيصبح لكل جلسة بحرها الذي يهمس عندئذ في اذنه .. وتتطلبه نفسه دون نظر الى صلة الكلام بعضه ببعض ، فاذا اعاد المؤلف قراءتها ، وقد اتصلت أجزاؤها شق عليه أن يهدم ويبني مرة اخرى بعد أن القت نفسه بحملها .. وقد علم الشاعر أنني كنت أضج في مسرحياته الاولى من اغراقه في الحكم والامثال .. لان الشعب المصري يميل بطبعه الى التصفيق .. حتى يدمي الاكف للحكم والمواعظ ، واحس — عند كل حكمة كأنها تطلق علينا .. — ولا ذنب لنا — من فوهة مدفع — أن الممثل قد انزعج كيانه وفقد اتئاده ، وأن جوا بارداً — اذا انتهت حرارة التصفيق ، ودخان القذيفة .. قد شمل المسرح ووجوه الحاضرين لا ينقطع عندئذ تلفت بعضهم لبعض ، ولكن الحكم والامثال في مسرحية « شهريار » اقل عددا وأدخل من سابقتها بين السطور ، أفكلما زاد المرء تجربة فقد ايمانه بالحكم والمواعظ .. ؟ سأخجل اذا اتهمني انسان بأن الزيادة في رضائي تبدو مقاسة بالنقص في تصفيق الجمهور .. سأقول له لا تنسى ختام الفصول ، ورفع الستار مرتين وثلاثا حينئذ يكون ما أوده من تصفيق وهتاف .

وليس من العدل أن أتصيد أبياتا قليلة ضقت بها ذرعا .. ولكن بيتا واحدا ، فهو العدل عندي .. هذا هو « شهريار » الملك يهزأ بشهرزاد في دفاعها عن المهرج المهان .. فيقول لها (ص ٦٩) .

شممت بها شواء آدميا وتستعدى الضمير العالميا

والانتقال من بلاد فارس الى الضمير العالمي في ليك ساكسيس هو من العجائب والنوادر ...

ما هي سمة مسرحية « شهريار » ، هي بلا ريب الصقل والاناقة ، اناقة ذهنية متعمقة ، تبدو في مد آفاق الثقافة .. فللمسرحية مقدمة طويلة حدثنا فيها المؤلف بآرائه عن الاسطورة والمسرح ، وعن الشعر ثم عن الكورس والمسرحية الشعرية .. وهي مقدمة تعتبر وحدها دراسة ممتعة وجديدة ، ومن العسير اليوم أن يكتفي الشاعر وكل فنان آخر بموهبته الفطرية ومعيشته في حيز ضيق ..

ويخيل الى أن الاستاذ عزيز أباظة .. يود أنترقى قامته (وما هي

بحاجة الى ذلك) عن المستوى المحدود الذي يضطرب فيه اكثر شعرائنا واغلبهم يقصر غذاءه على ادبنا القديم ، والدنيا في تحول ، اناقة روحية، فهو يعالج مواقف المسرحية وابطـــاله بلمسات رقيقة ، ليس فيها غلو ، ولا عنف .. فلن تجد رايا ساذجا او فجا ــ كأنك بازاء ــ رجل عـــرك الدهر وذاق حلوه ومره ، وتساوى فهمه في الخير والشر ، وانحدرت هذه العناصر كلها الى نفس هادئة .. قد خرجت من التجربة ، وقـــد سلمت من الاحقـــاد والجراح والمرارة والندوب ، وخلصت لها فلسفة خاصة بها تقوى على الصبر والتسامح والغفران يسندها وثوق في رحمة الله وفعل الخير ابتغاء وجهه ..

بل ان الالتجاء للمولى سبحانه ، وسؤاله الرحمة يترددان كثيرا على لسان أبطال القصة كلهم . وفي مقدمتهم شهريار ، فهو اشدهم الحاحا في الدعاء وطرق باب الله . لن تجد عند المؤلف وخز الابر او سخرية لذاعة أو ثورة جامحة ، أو غضبا يفقده الرشد والحلم ، واذا صدق حدسي فـــان النـــزعة الصوفيـــة ســـتزداد وضـــوحا في مسرحياتـــه القـــادمـــة . مـــع اتجـــاه نحـــو ، انـــاقة لفظيـــة فتحس أن المؤلف قد تعمد اقصاء الالفاظ المالوفة كلما وجـــد بديلا عنهـــا واختار الفاظا لا تزال كاللآلىء مكنونة في اصدافها لم تخل صفحة واحدة من شرح لاكثر من لفظين أو ثلاثة كأنما اصبح بين يدينا قاموس جديد هـــو قاموس عزيز أباظة ، فهو يكتب أيهات ونث بـــدلا من هيهـــات وبث ومن فعل فعله لا يسعده شيء أكـــثر من أن نشيـــع بين النـــاس بعض الفاظه الجديدة ، وارشح في مقدمتها هسهسات بدلا من شائعات . ولكن ــ واف من لكن هذه ــ يخشى من الغلو في الاناقة ان يصل الى حد تقتل الروح لانها تختنق في الاجواء العليا . الاسلوب كائن حر . اهم مقوماته دفؤه وجريان الدم فيه . والاناقة لا تنبعث من قلب ملتهب ، بل مـــن دماغ بارد . ولن تجد أصحـــاء يتأنقون في كل مأكلهم . كنا في مسرحياته الاولى نقول أن شعره خلو من اللمحات العبقرية لانه يسير في طريق طالما عبدتـــه أقدام الشعراء ، فلما حقق الرجـــاء واختط لنفسه منهجا رفيعا وتعمـــد الاناقة والقصد . اذ بنا نتحسر على أيام الصبا ونسينا سذاجتها وتعثرها اذ كان يزينها رونق الربيع ونضارته . حين العود غض ، والزهرة بكر ، وكيف يثبت الفن ونحن لا نثبت . تفترسنا الشيخوخة كما افترسنا الصبا . نحن لا نقنع بالصيف ولا بالشـــتاء .

واذا عدنا الى التحدث عن اناقة عزيز أباظة حمدنـــا لها على الاقـــل انها تكفكف عن التـــلذذ بالنغمة وحدها ، لقد سئمنا انغام النقر . وتلعيب الحواجب . وسئمنا الانفعال الكاذب الذي يثيره فينا تلاطم العواطف في شعر مهلهل ضعيف .

ورأى الاستاذ عزيز أباظة في الكورس قد يكون موضع نظـــر . فهو يقول اولا في مقدمته : ولاول مرة في المسرحية الشعرية العربية تقدم الكورس .

وفي ذهنـــي صدى بعض أناشـــيد نسيتها وكنت احفظها وانا صبي عن ظهر قلب من جوق (الشيخ سلامة حجازى) وهي اناشيد (الكورس) أيضا ويخيل الي — وليس تحت يدي دليل فأنا اكتب على عجل والمراجع تنقصني — أن بعض مسرحيات سلامة حجازي والشعر قوامها ايضا لم تخل من الكورس .

ثم يقول المؤلف : فهؤلاء النسوة اللائي يتألف منهن حريم شـهريـــار بصيحاتهن المفزعة يمثلن الحركة الانفعالية التي تجري فيهـــا الاحـــداث وتتطور . (فالكورس) اذا شخصية كاملة مستقلة ، والكورس لا يقف من الاحداث موقف المشاهد . وانمـــا تعنيـــه الاحداث قدر ما تعني أبطال المسرحية ، بل هو في صيحات المه وفرحه تعيش أصـــداء النظارة مـــن انفســـهم .

وهذا كله حق ، ولكن شرط ذلك كما قـــال المؤلف نفسه ان يكون الكورس وحدة قائمة بذاتها يضيع فيها أفراده ولا تتبين أشخاصهم وتفاوت أعمارهم ، انهم ينطقون جميعا بفهم واحد فيتحدثون عن فكرة الجماعة لا عن رأي فرد ، وهذه هي قوة الكورس ومكانته وسر تأثيره في النفوس ،وهذا هو الذي بقى أيضا في ذهني من قراءتي السابقة في الادب اليوناني القديم ولعلى أكون مخطئا ، اقول هذا لاننا نرى المؤلف في أول صفحة يفتـــت هذا الكورس الى افراد يتبادلون الحوار فيما بينهم ويتجادلون ، وتتصادم حجج بعضهم ببعض ، بل قد ذهب المؤلف الى تحديد افراد الكورس حسب أعمارهم فيسميهم هكذا : احدى الفتيات ، أخرى عجوز، وهذا كله خروج عن أصول الكورس ومفسد لها ، ومما يؤيد قولي أنني علمت من المؤلف نفسه أنه أراد الانتفاع بالكورس للاغراض التي ذكرها في مقدمته ، وليستغني به أيضا عن طقم الخدم الذين الفنا رؤيتهم عند رفع الستار في مسرحيات كثيرة فنعلم من حديثهم فيما بينهم بعض الوقائع التي تبنى عليه القصة ، ولا يتسع لها فصولها ، وقدلاحظ سومرست موم أن المســـرح الحديث استغنى عن هذا الطقم نتيجة لازمة الخدم ، فقد استغنى عزيز أباظة أيضا عنه لا للسبب ذاته ، وان كانت أزمة الخدم امتدت لمـــصر أيضا ، بل لانه استغل الكورس فجعله يحل محل الخـــدم فسبحان المعز المذل » .

نقد الدكتور محمد مندور *

بعد أن يشير الى مشاركة شاعر اخر مع اباظة في تاليف المسرحية، والمحاولات السابقة عليها عند الحكيم وطه حسين وباكثير ، يقول عن المسرحية ، وما تصدرها من مقدمة :

« ولاول مرة قام الشاعر عزيز اباظة بتقديم مسرحيته الى الجمهور وايضاح وجهة نظره اليها ، بدلا من أن يعهد بهذا التقديم الى غيره من الزملاء الادباء كما فعل في المسرحيات السابقة .

وبالرغم من أن الاستاذ عزيز اباظة لم يشر في هذا التقديم الى مشاركة زميله الاستاذ عبد الله البشير في اعداده ، الا اننا نحس في وضوح بأن الاستاذ البشير قد كانت له بلا شك مساهمة كبيرة في اعداد هذا التقديم الذي يتناول عدة دراسات تنم عن الملم واسع بتاريخ الآداب العالمية وتطورها وهو الملم لا نظن ان الشاعر عزيز اباظة قد توفر عليه ، وانما اتيح ذلك للاستاذ البشير أثناء بعثة تخصص في الادب التمثيلي عامة والانجلو سكسوني خاصة .

وقد تناول هذا التقديم المسهب ثلاث مسائل كبيرة هامة — أولاها : مسألة الاساطير واستخدامها في الآداب العالمية المختلفة لتاليف المسرحيات منذ عهد الاغريق القدماء حتى اليوم ، والمناهج المختلفة التي اتبعها الشعراء والادباء في علاج هذه الاساطير واخضاعها لمذاهبهم الفكرية المتباينة منذ فلسفة القضاء والقدر الاغريقية حتى الفلسفة الاشتراكية عند « شو » في مسرحية « بجماليون » والفلسفة الوجودية عند « سارتر » في مسرحية « الذباب » .

والمسألة الثانية هي مسألة الشعر واستخدامه كوسيلة للتعبير في الادب المسرحي ، وانصراف غالبية الادباء الساحقة عنها الى النثر ، والمحاولات التي بذلها اليوت T. S. Eliot وبعض الشعراء الاخرين في العصر الحاضر لاحياء المسرحية الشعرية . وأخيرا كانت المسألة الثالثة مسألة (الكورس) واستخدام الشاعر عزيز اباظة وزميله البشير له في هذه المسرحية .

ولما كنا قد عالجنا مسألتي الاساطير والشعر المسرحي في محاضرتنا السابقة فاننا لا نعود هنا الى مناقشة شيء مما جاء عنهما في هذه المقدمة، وان يكن الكثير منه يقبل المناقشة وقد لا يثبت لها مثل قول الاستاذ اباظة « ان الشعر هو انسب لغة للحوار على المسرح ، فللسذج من النظارة

---

* من كتابه : محاضرات عن : مسرحيات عزيز اباظة

القصة كما يقول اليوت — وللمتأدبين منهم الديباجة المشرقة ولهـــواة الموسيقى الايقاع وجمال النغم ، ولذوي الحساسية المرهفة المعانـــي البعيدة التي لا تلبث ان تتجلى رويدا رويدا » .

فهذه التقسيمات لم تعد قائمة بعد أن استقل المسرح عن غيره من الفنون وأصبح للغناء والموسيقى والطرب فن مسرحي خاص هو فـن الاوبرا الذي ظهر في أوربا منذ عصر النهضة ، واصبحت القصة هي موضع الاهتمام الاساسي لجميع النظارة في المسرح الحواري ، الذي يستهدف قبل كل شيء تصوير الشخصيات والكشف عن خفايا نفوسها ونزعات سلوكها ومواضع اهتمامها من خلال احداث القصة ، كما أن هناك شك كبير في ان يكون الشعر أصلح من النثر للحوار المسرحي الدقيق الذي لا تلتوي بـه ضرورات الشعر وقيوده وبخاصة الشعر العربي . واذا كان كبير الشعراء شكسبير قد اضطر في مسرحياته الى أن يتحلل من الشعر الانجليـزي التقليدي ليستخدم الشعر المرسل على سهولة قيود الشعر الانجليـزي التقليدي وزنا وقافية ، فكيف يكون الامر بالشعر العربي ، وبخاصة اذا كتب هذا الشعر بلغة عتيقة تبعد بهذا الفن الجماهيري عن سرعة فهم النظارة له ، ومتابعة احداث القصة ومراميها كما سبق أن أوضحت ؟

واما المسألة الجديدة التي تستحق المناقشة فهي مسألة «الكورس» . فالكورس ، أي الجوقة ، نظام ظهر في المسرحيات الاغريقية القديمة — يوم كانت المسرحية تجمع بين أجزاء حوارية وأجزاء غنائية ملحنة ينهض بها الكورس بشكل جماعي ، وان انفرد رئيس الكورس احيانا بالتغني ببعض مقطوعات تلك الاغاني ، وأما ما يسميه الشاعر عزيز أباظة في مسرحية شهريار بالكورس فشيء اخر لا يمكن تسميته بالكورس ، لانه لا يعدو أن يكون عبارة عن بعض شخصيات نكرة من الجوارى اللائي يظهرن احيانا على المسرح لتنطق كل منهن ببيت من الشعر أو جزء من بيت تعليقا على الحوادث أو تفجعا منها ، والاسم الذي يجب أن يطلق عليها اسم معروف في وسطنا المسرحي وهو (الكومبارس) ولا محـل لان نقحم عليهـن اسم الكورس الضخم الذي له معالمه ووظيفته الغنائية المتميزة فـي مسرحيات ايسكيلوس ويوربيدس وسفوكليس وأرستوفانس . ثم عند بلوتس اللاتيني وعند قليل من شعراء أوائل عصر النهضة قبل أن ينفصل التمثيل المسرحي عن الغناء والموسيقى ويستقل بذاته .

وأما عن طريقة معالجة الشاعر عزيز أباظة وزميله البشير لاسطورة شهرزاد التقليدية فاننا نستطيع أن نتبينها بوضوح عندما نقارن هـــذه المسرحية بمسرحيتي الحكيم وباكثير .

فالحكيم قد استخدم هذه الاسطورة تعبيرا عن ظمأ الانسان الذي لا يرتوى للحقيقة والمعرفة . فشهرزاد عنده لم تستطع أن تفلت من قتل شهريار لها الا لانها اثارت في نفسه الفضول الى المعرفة التي كانت تقص عليه كل ليلة طرفا منها وتتركه في ظمأ الى الباقي حتى اصبحت شهــرزاد نفسها في مسرحيته رمزا للحقيقة الكونية الشاملة التي لا تنفد ولا ينفد ظمأنا لها ، وذلك بينما رأى فيها الاستاذ باكثير حالة مرضية أصابــت شهريار واستطاعت شهرزاد أن تشفيه منها . فشهريار سيطر عــلى نفسه الضعف الجنسي وأخذ يستثير هذا الضعف بالعبث مع الجــوارى وارادت زوجته الاولى « بدور » أن ترده عن هذا العبث بحماقة بالغــة جعلتهــا تمثل دور الزانيـــة مع أحد العبيد ، فقتلها شهريار هـــي والعبد الذى وجده في مخدعها مع انــه كان خصيا ، ولم يكتف بذلــك بــل صمم على الانتقام من كافة النساء فكان يتزوج عذراء في كل ليلة ويقتلها عند الصباح حتى انتهى الى شهرزاد ، التي أدركت سر مرضه فأعادت تمثيل الدور مع عبد خصى واظهــرت شهريار على حقيقتــه فانفكت عقدتــه النفسية بعد أن أدرك أن العبد السابق كان كالعبد اللاحق في عجزه عن أية علاقة جنسية . واما الشاعر عزيز اباظة وزميله البشير فقد حلا عقدة شهريار عن طريقة الحوار الذي نهضت به شهرزاد في ثنايا الالف ليلة التي قضتها معه في القصص المتصلة ، وفي هذا الحوار كانت تهدف دائما الى ان ترد اليه ثقته في نفسه وفي سطوته وعزة ملكه . كما استخدم دنيازاد اخت شهرزاد لنفس الغرض اذ جعلها تتكالب علىشهريار وتظهر باستمرار عشقها له واعجابها برجولته وتتودد اليه ، وأن يكن هذا التكالب قد بدا ممجوجا من اخت مع زوج اختهــا . واذا كان المؤلف قد قصد أن يرمز بدنيا الى سحر الجسم وبشهرزاد الى سحر العقل فان هذا التعارض الرمزي قد ظل دقيقا لا نكاد نتبينه وانما الذي يتضح لنا هو أنه ، استخدم الاختين في حل عقدة شهريار ، وفي مثل هذه الحالة كان من واجب المؤلف أن يسوق هذا الحل على أنه قد تم باتفاق أو تآمر على الخير بين الاختين لا أن يجعلهما تتصارعان على الرجل هذا التصارع الجنسي المجوج الذي يصل الى حد السباب والشتائم في مسرحيته ، بدلا من أن يخبرنا بطريق أو بآخر أن دنيازاد تمثل دورا ولكن لا تحياه فعلا . بل ان الحل الذي اختاره لا يستطيع المشاهد الخالي الذهن من الاسطورة التقليدية أن يتبين أصل العقدة وخطوات حلها في وضوح . وعلى العكس من ذلك نحس بأن التحول الذي حدث في نفس شهريار من الشر والقسوة وسفك الدماء الى الخير الذي يبلغ حد التخلي عن العرش والضرب في مناكب الارض كولي من أولياء الله ــ يبدو انقلابا مسرحيا مفاجئا لم تسبقه المقدمات الكافية لتفسيره ، وعلى العكس من ذلك تبدو مسرحية على باكثير أكثر قبولا من

المشاهد في طريقة حلها ، كما انها اكثر حركة درامية لان الحل جاء فيهـــا عن طريق الاحداث وتكرار المأساة الوهمية ، بدلا من اقتصاره على مجرد الحوار كما هو الحال في مسرحيتي عزيز أباظة وتوفيق الحكيم ، وان تكن دقة الحوار وعمق الفكرة عند الحكيم قد عوضا في مسرحيته الضعـــف النسبي في الحركة المسرحية .

وقد أقحم الاستاذ عزيز أباظة فوق ذلك على الاسطورة ، عـــدة مناقشات لمشاكل معاصرة بل مشاكل جدت بعد ثورتنا ، ولا علاقة لها أصلا ببيئة الاسطورة التاريخية كمشكلة اعادة توزيع الثروة والمساواة بين الناس وحكم الشعب بالشعب ، وهي مناقشات طويلة تدور بنوع خاص بين شهريار ووزير ماليته « باقر » .

وفوق كل ذلك التجأ الاستاذ عزيز أباظة في مسرحيته الى بعض الحيل التي تبدو غريبة على المسرح صعبة التنفيذ وان تكن قد تلائم سناريو السينما ، وهي الحيل التي جعل فيها شهريار يجري حوارا مع ضحاياه الموتى مثل زوجته الاولى «بدور» ووزير ماليته « باقر » الذي كان قد أمر بقتله، وغير ذلك من الاشباح التي تتراءى له، وكل هذه المناظر يمكنتنفيذها في السينما كأحلام يقظة ، وأما في المسرح فانها لا بد أن تبدو مفتعلة ، وكل هذا فضلا عن بعض اشارات ظهرت في الحوار الى أشياء عصرية بحتة مثل « الضمير العالمي » وخلافات رجال السياسة المصريين ، فهذه أشياء لا علاقة لها بالبداهة بالبيئة التاريخية القديمة للاسطورة ، ولا محل لورودها في مسرحية تتخذ كلها جوا تاريخيا أو رمزيا بعيدا عن واقع حياتنا المعاصرة غير مرتبطة بها .

ولنـــا تعقيـــب :

فقد اهتم الناقدان الفاضلان بأكثر القضايا التي يمكن أن تثيرها مسرحية جيدة ، ولكنهما لم يهتما باقتباس مقاطع شعرية تبرز خصائص بعض الشخصيات والفروق فيما بينها في المسرحية ، وافتراقها عن نظائرها في المسرحيات السابقة . وبصفة عامة يمكن القول ان المقدمة التي تصدرت المسرحية تمد جسرا واضحا الى محاولة توفيق الحكيم ، فهذا النهج الفني لا يختلف كثيرا عن نهج الحكيم الذي جعل من شخصياته علامات على افكار ، وان كانت المحاولة هنا تحاول أن تتخذ لنفسها مكانا بين الواقع والرمز ، فشهريار ـــ في هذه المسرحية ـــ ملك يجد دائما من يزين له فعله ، ولهذا كان وقع خيانة زوجه على نفسه فادحا ، فأصابه جنون القتل ، وأصبح لا يطيق أي معارضة ، كما يرفضالنصيحة ، وامتدت قسوته فشملت كل شيء ، مبتدئا بشعبه الذي يسوسه بالجوع والخوف ، واكتسحت القسوة حتى

مضحكه المسخ سليمان ، فلم يرحم دموعه وهلعه حين جاء دور ابنته في التزوج بالملك وملاقاة الموت ، ومن يتصدى لنزواته من وزرائه ويحاول نصحه !!

وهنا تتقدم شهرزاد لانقاذ الملك وبنات جنسها ، بفعل ارادي ، وتبدأ بتوجيه صدمات جريئة اليه ، وهو أسلوب لم يتعوده من احد ، فتصفه بالعجز والجهل ، وتعلن أنها تريد أن تتزوجه ، فيعجب بها ، ويتخذها زوجة ، وفي نيته أن تلحق بمثيلاتها .

وفي تلك الليلة تشير الى أن الموت حق الله غير مشارك ، وتمتنع عن الشرب اسلاما ، وتكشف غايتها ، فحين يسألها :

شهريار : مــــن تكونـــين ؟ انطقـــي اتروضــين الاســد والاوعالا

شهرزاد : لا بل اعين النفس أن تقوى على اغلالهـا ، فتحطـم الاغـــلالا

وأطب من نقص الرجال.فمابهم عبر السنــين فردهـم أطفالا

شهريار : ببهـــاك أم بعصـــاك ؟

شهرزاد : قـــل بهمـــا معـــا فهمـا العتـاد لمن أراد صيالا

ويقام حفل الزواج ، وتأتي الراقصات ومن بينهن « دنيا زاد » — أخت شهرزاد — وهي الجانب المادي في التكوين البشري ، ولهذا ينجذب اليها الملك معجبا بجسدها ، ويبدأ في مداعبتها ، وتصبر شهرزاد حتى تتمكن من استخلاصه وتذهب به الى غرفته ، وهناك تستدرجه لتكشف الجانب الاخر وراء جبروته ، جانب الضعف الانساني والخوف والاحساس بالخطيئة ، فتلتقط شهرزاد طرف الخيط ، فتأخذ بيده وتجلسه على الاريكة ، وتبدأ تقص له قصة السندباد ، وينام شهريار وقد استمع الى نصف الحكاية ، وغرس خنجره في الارض بضربة ، وهو يمني نفسه بقتلها غدا !!

وهكذا يبدأ الصراع ويستمر بين الاختين ، شهرزاد : الروح أو العاطفة ، ودنيا زاد : الجسد أو الشهوة ، ويتذبذب شهريار بين النقيضين الى أن يستسلم في النهاية ، لانه صار يعرف كثيرا ، فيزهد في الملك ، وفي الدنيا بجملتها ، ويتأسى بالسندباد، فيقرر أن يضرب في الارض، أرض النفس البشرية ، ليكتشف المجهول . . وهكذا ذهب ، تودعه شهرزاد ودعواتها . .

ومن الواضح أن هذه المسرحية قد أفادت من أفكار الحكيم،ومن مصادر أخرى غير عربية وهي على أية حال تمضي في منهج مألوف ، هو الصراع بين الاضداد ، في التكوين الانساني ، وتتخذ من شهريار نموذج الانسان الذي ينبذ دنياه عن معاناة لمتعها تصل حد الاغراق ، ومن ثم يهتدى بالعاطفة ، فيصل الى درجة رفيعة من التجرد الروحـــي والرفض لكل ما هو زائف .

ولكن هذا المسار المألوف للاحداث لا يعني أن المسرحية ناضبة أو مألوفة ، فالحق أنها خير مسرحيــات عزيز أباظــة ، وهــي الوحيدة التي كتبهــا بالاشتراك ، ففضلا عن أنه جعل « شهريار » رمــزا للانسان في رحلــة المعرفة وعذابه بما يعرف ، فانه غمر فصولها الاربعة بفيض من الاحداث والمواقف والمشاعر والحركة ، فجاءت اللوحات عريضة نابضة ، تصور ما في قصور الحكام من تيارات ودسائس ، وما بين الاعوان من ثارات ومصالح متعارضة ، وتكشف عن عقائد الساسة في تدبير الملك ، ليس في العصــر الذي تجري فيه احداث المسرحية وحسب ، بل في عصرنا أيضا .

وهذا الجانب الاخير يمنح المسرحية بعدا انسانيا ، وقدرة على اضاءة عصر المؤلف ، من خلال ما يسمى بالاسقاط ، فشهريار والقصر والاعوان ، ليسوا بغرباء ، على عصر المؤلف ، وان كانوا يمثلون الجانب المنطقي المبرر لواقعية الاحداث في داخل المسرحية ، فها هو ذا نور الدين ، والد شهرزاد ، ووزير شهريار يحاول اثناءها عن الاهتمام بالمصير التعس الذي تساق اليه النساء ، ما دامت هي في مأمن ونعمــة .

شهرزاد : ساء الذي تدعو اليه يا ابي
نورالدين :
بلــى ، انــه الحــرص وفن الحياة
شهرزاد : يا ويــح هذا البلد الطيب
لــم يــرده الا نفــاق الــولاه
ذلوا فران الظلم كالغيهب
واستضعفوا ، والضعف يبني الطغاة
نورالدين : لــو انني ناهضت اهواءه
زينهــا غــيري لــه فائتلــق
ما من فتــى كــرم آراءه
عنــد ذوي الطغيــان الا احتــرق
شهرزاد : ما سقت الا فلسفات الهوان
وحجــة العجــز ، ورجــع الوجــل

وهكذا سنجد « نصيحة » خدم البــلاط لقائد الجيش حين عزم على اطلاع شهريار على حقيقة مشاعر الشعب تجاهه ، وما يعاني من مشقة وما يضمر من تمرد ، فيقول له بديــن :

لا تنفر قائــد الجيش وان قلــت فرفقــا
انتــق الالفــاظ لا تقذف بها رضا ورشقا
ان للساســة اسلوبــا قد استخفى ودقا

ان ذكرت الجوع والفاقة قلت : الشعب رقا
او تعرضت لوصف الظلم ، قلت : العدل أبقى
او ذكرت الجهل . قلت الناس بالفطنة تشقى
آه لو اتقنت هذا الفن مـــا اخطات رزقـــا

فهو هنا يلتقي مع نور الدين في منافقة الحاكم ، بدعوى انه ان لـــم يفعل ، فسيفعل ذلك غيره !! وتبقى شهرزاد ــ ومعها هذه القلة مـــن المخلصين ــ تمثل الصدق والشجاعة ، وتتحمل وحدها أزمات هزيمتهـــا امام صحوات الجنون وثورة الكبرياء لدى شهريار، حتى يصل بمعونتها الى ادراك الحقيقة ، فهو مجرد انسان عادي وليس مميزا عن الاخريـــن بشيء ، بل يمتازون عنه بأنهم لم يأثموا كما اثم ، وبهذا يصل الى باب التوبة والمعرفة معا ، ويعتذر الى المسخ سليمان ، ويناديه : يا اخـــي ، بعد أن كان أمر بقتله ، لان لسان شهريار سبقه فناداه يا أخي ، متأثرا بحكايات شهرزاد !! فيثور سليمان ثورة داخلية مكبوتة ، معبرا عن عقائد عصرنا وايمانه بالمســـاواة :

سيق للنور من سبيلـــين مثلي   لاصقـــات بجرمـــه اقـــذاؤه
فتلقـــاه منبـــر وسريـــر   واحتواني استرقاقـــة وولاؤه

كما يظهر « المفتي » ، ممثلا لانحراف بعض رجال الدين عن غايتهم وهي النصح للحاكم ومقاومة هواه ، فيغريه بالزواج من دنيازاد وتطليـــق شهـــرزاد .

وحين يتكاثر المزيفون من حول شهريار ، لا يجد من يصدقه القول غير شهرزاد ، فيعود اليه ايمانه ، ويزهد في الملك :

وان رمتمـــو منكم أمـــيرا وقـــادة   فعودوا لحكم الشعب،فالحكم للشعب

ويبدأ من ثم رحلة البحث عن الحقيقة ، مستهديا ذاته المجردة مـــن متـــاع الدنيـــا .

القسم الرابع

الفـــن القصصي

الرواية والقصـــة القصيرة

« هو أحدث الاشكال الفنية ظهـــورا ، وقد أكسبه هذا مرونة التطور والتجريب ، وتقبل الاكتشاف . وتبقى سمته الاساسية ذكاء الاستطراد والعناية بالتفاصيل المادية والنفسية في ادق ملامحها ومساربها . وهو أول فن اثبت فيه الادب العربـــي الحديـــث اصالته فيه على مستوى الاداب العالمية ».

الفصل الأول

الروايـــة

الفـــن القصصـــي

يعتمد الفن القصصي على « حكاية » مشوقة ، هي من القصة بمثابة الدعامة او الهيكل العظمي ، فليس هناك « قصـــــة » بدون حكاية . و « الحكاية » تعني سرد سلسلة من الاحداث المشوقة المترابطة عن طريق التتابع المنطقي ، فتؤدي كل حادثة للتي تليها حسب قانون السببية ، أو التتابع الزمني ، كأن تقع هذه الاحداث بلا رابط فيما بينها غير أنها حدثت لشخص واحد أو اشخاص على ترتيب زمني يمكن من تتبعها واعتبارهـــا على شيء من الاتصـــال .

والحكاية ــ بهذا المعنى ــ من أقدم الفنون التي عرفها الانسان ، ولكن « القصة » فن حديـــث لا يرجع تاريخـــه في الاداب العالمية لاكثر من قرنين الا قليلا . وهذا يعني أن الفن القصصي ، وان كان في جوهره يروي حكاية ، فانه يتميز عنها بثلاث خصائص اساسية :

١ ــ **الشخصية الانسانية** ، فلا بد أن تدور القصة حول انسان فرد او جماعة أو مدينة ، لكنها في النهاية تصـــور الانســـان في فكره وسلوكه ومشاعره ، وفي شكله ونشاطه وعلاقاته . وواضح أن بعض الحكايـــات القديمة قد فعلت ذلك ، ولكنه لم يكن السمة المميزة ، فالخرافات والاشباح والعفاريت والحيوان كثيرا ما زاحمت الانســـان في تلك الحكايـــات ، لان تصرفاتها اكثر غرابة وادهاشا وتشويقا عند الخيـــال البدائي والحيـــاة الساذجة التي لم يقتحمها العلم بالقدر الكافي .

٢ ــ **الاهتمـــام بالجانب الاجتماعي** ، وهذا العنصر مكمل ومحدد للسابق ، فقـــد نجـــد حكايات قديمة ابطالها مـــن البشر ، ولكن ستبقى الحكاية في جوهرها تعتمد على المغامرة والحوادث الفردية الشاذة . ولا

يعني الاهتمام بالجانب الاجتماعي أن يتجه الكاتب القصصي الى ما تعارف الناس على تسميته بالمشكلات الاجتماعية كاختلاف الطبقات ، او تصارع الاجيال او مشكلة الغلاء مثلا ، وانما يعني أن ينظر القصاص الى اشخاص قصته كوحدات في مجتمع ، لا يمكن ان تعيش معزولة غارقة في فرديتها حتى وان ارادت ذلك ، ومن ثم سيعني بعالمها الداخلي المعبر عن مشاعرها ، كما سيعنى بعلاقاتها بالاخرين ، ومن هنا لن تكون القصة — عادة — تعبيرا عن مطلق انسان ، اي انسان ، وانما عن انسان محدود بالزمان والمكان ، يواجه او يعايش وضعا متميزا .

٣ — **تصوير الحياة الواقعية** . وهذا ما يكمل العنصرين السابقين ، وهو شرط اساسي لاستقرارهما على اساس فني مقنع ، فلكي يبرز الجانب الانساني من شخوص القصة ، ولكي تتضح لنا علاقاتهم ومواقفهم الاجتماعية ومستوياتهم الحضارية ... لا بد ان نتقبلهم كقراء ، أي أن نشعر بالالفة معهم ، بمعنى أنهم قد وجدوا فعلا على هذه الشاكلة دون تزيد ، وكذلك الامر فيما يتجاوز الشخصيات من اختيار الحوادث ووصف الاماكن ، وطريقة انهاء القصة .. لا بد أن يأتي ذلك كله في اطار مقبول بعيد عن المغامرة والمبالغة ، مهما كان المذهب الادبي الذي يدين به الكاتب ، فقد يكون اديبا رومانسيا يميل الى تجميل الحياة ، ويؤثر تصوير العواطف والانفعالات ويعتمد على اثارة خيال القارىء .. وهذا كله كان مقبولا في عصر من العصور ، ولا يزال مقبولا الى اليوم شريطة أن يقدم الاديب في بناء عمله الفني مبررات مقنعة لتقبل قصته ، وأن يظل بعيدا عن التزييف والاحالة .

هذه الخصائص الثلاث هي التي اعلنت انتهاء عصر الحكايات ، وابتداء عصر القصة ، التي تعتبر تطويرا لفن الحكاية باعطائه صبغة انسانية واقعية ، اي انزاله الى أرض الواقع الاجتماعي ، وربطه الى الانسان العادي في حياته اليومية ، هذا الانسان العادي الذي لم يلتفت اليه الشعر ، ولم يلتفت اليه المسرح الا قريبا جدا ، وبعد أن فتح الفن القصصي الطريق اليه . وبعد أن صار هذا الانسان العادي من الوضوح والاهمية في المجتمع بحيث لا يسهل تجاهله ، بعد عصور وعصور من التجاهل .

ويمكننا ان نقسم الفن القصصي الى قسمين : الرواية ، والقصة القصيرة . والفرق بين هذين الفنين ظاهر في الحجم أو عدد الصفحات ، ولكن هذا الفارق ليس العامل الحاسم أو الوحيد ، فطبيعة الموضوع وعدد الشخصيات ، والامتداد الزمني ، وأسلوب الاداء ، ودور اللغة ،

والشكل الفنـــي .. كلها تمثل فوارق بين الرواية والقصة القصيرة ... والان نتعرف على هذين الفنين .

الروايـــــــــة

الرواية هي الاسبق وجودا ، وهي ثمرة من ثمار المطبعة ، وانتشار التعليم ، وظهور الطبقة الوسطى ، وخروج المرأة للعمـــل ونيلها قدرا من الحريـــة الاجتماعية .

والرواية ــ بصفة عامة ــ فن الاستطراد الذكي ، فليس فيها تكثيف الشعر ولا وحدة الحدث وتركيزه كما في المسرحية . ولهذا استطاعت أن تستوعب كافـــة الاشكال الفنية السابقة عليها واللاحقة ايضا . فاذا كان عماد الرواية حكاية محبوكة ، انسانية قـــادرة على الاقناع ، فان هذه الحكاية لا يحكمها حـــدث واحد لا محيد عنه ، بل سلسلة من الاحداث المتتابعة أو المتزامنة ، لعديد من الشخصيات المتلاحقة بصورة ما ، وخلال ذلـــك يمكن أن تنطوي الرواية على قصيدة مثـــلا ، أو بعض الرسائل المتبادلة ، وفي بعـــض الروايات خطب ومنشـــورات سياسية وتقارير ، وكثيرا ما تصطنع الرواية مشاهـــد حوارية هي من أهم خصائص الفن المسرحي ، بل قد تنطوي الرواية على قصة قصيرة أو مشهد تمثيلي .. ولا يعني ذلك كله أن الشكل الروائي غير محدد أو غير مقيد ، فالحق أنه اكتسب هذه الحرية لحداثته وعدم ارتكـــازه على تقـــاليد فنية تاريخية راسخة كالشعر والمسرح مثلا ، مما يجعل قدرتهما على التجديد محكومة بهذا التراث الطويل . فالرواية ، وبرغم امكانية الافادة من كافة الفنون ، ينبغي أن تبقى كأي عمل فني اخر ، وحدة مترابطة حية ، لا يمكن الفصل بـــين أجزائها المختلفـــة من حيث الشكل أو الموضوع ، أي مـــن حيث الشخصيات والاحداث والاوصاف والحوار والاسلوب بعامة . ان هذا يعني أن الرواية قد تقوم على أحداث كثيرة متنوعة ، بينها رابطة واضحة أو غير واضحة ، وقد تصور شخصا أساسيا وشخصيات ثانوية ، أو تقوم على أكثر من « بطل » على قدم المساواة ، بل قد تصور شارعا كاملا ببشره وأحداثه ومصيره .. ولكن مهما تنوعت أحداثها وشخصياتها فينبغي أن تبقى قادرة على اعطاء معنى كلي أو دلالة عامة ، يستطيع القارىء أن يستخلصها بالتأمل .

وينقسم فن الرواية تقسيمـــات عديدة باعتبـــار الموضوع والحبكة والاسلوب .

١ ـ الروايات باعتبار الموضوع

تنقسم الروايات باعتبار الموضوع الى ثلاثة انواع رئيسية :

أ : رواية التسلية والترفيه ، وهذا النوع كما هو واضح من تسميته لا يهدف الى اكثر من امتاع القارىء وتسليته بالمغامرات والاحداث المفاجئة واللعب بعواطفه واستدرار شفقته أو اثارة خوفه ، كما نشاهد في القصص الخرافية عن مصاص الدماء ، وربما دخل فيها بعض قصص الخيال العلمي ، كالقصص التي تصور غزو سكان الكواكب للارض ، أو حياة الانسان على القمر ، أو سقوط طائرة محملة بالمواد المشعة ، واثر هذه المواد على ركابها وعلى المنطقة التي وقعت فيها الحادثة .. الخ . وهذا النوع من الروايات ، وبخاصة البوليسية وما شاكلها ، ليست له قيمة فنية عالية .

ب ـ الرواية الاصلاحية ، وهذا النوع من الروايات ينشط في فترات تاريخية معينة ، هي فترات نهوض الامم ، وسعيها الى بناء مستقبلها ، واكتشاف طريقها نحو التقدم . فالكتاب في هذه المراحل يدعون الى مبادىء جديدة أو يعارضونها ، حسب نوعية المبادىء واتجاهات الكتاب . ويدخل في اطار الرواية الاصلاحية الروايات التعليمية التي تعمل على تنوير الراي العام تجاه قضية من القضايا ، وقد يدخل في اطارها الرواية التاريخية حين تهدف الى تعليم التاريخ والكشف عن وجه الموعظة في أحداثه ، وحين تهدف الى التمسك بالقومية واعلاء الشخصية الوطنية.

جـ ـ الرواية الفنية ، وهذا النوع هو الارقى منزلة ، لانه الاكثر دلالة على الموهبة ، والاكثر حياة، فهو لا يعتمد على الاثارة كالنوع الاول ، ولا يحاول أن يعلم كالنوع الثاني ،وانما يحاول أن يكشف عن النوازع الانسانية وحقائق الحياة وتنوع تجاربها .. يحاول أن يجعل من القارىء شخصا اكثر احساسا بوجوده ، ومعرفة بالاخرين ، وتوافقا مع الكون من حوله . والرواية الفنية لا تقاس قيمتها بفائدتها أو كمية المعلومات التي تقدمها أو موافقتها لمرحلة اجتماعية أو تاريخية .. وانما تقاس بنوعية التجربة من حيث عمقها وطرافتها ، وبارضائها للحاسة الجمالية لدى القارىء ، التي تجد لذتها في اتساق الشكل وتناسب الشخصيات واختيار وتوائق اللغة مع كافة هذه العناصر .

ومن الممكن ان تشتمل الرواية الواحدة على اكثر من نوع ، ولكن طابعا واحدا سيتغلب في النهاية ، ويجعلنا نضعها في اطار معين .

٢ ـ الحبكة وانواعها

لقد عرفنا « الحكاية » بأنها سلسلة من الحوادث مرتبة ترتيبا زمنيا.

و « الحبكة » تعميق لمفهوم الحكاية ، فهي سلسلة من الحوادث يقع التأكيد فيها على الاسباب والنتائج . وكمايقول فورستر : اذا قلنا : مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك ، فهذهحكاية ، اما اذا قلنا : مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا ، فهذه حبكة،ويمكن أن ننمي الحبكـــة فتصير : ماتت الملكة ولم يعرف أحد سببا لموتها ، حتى اكتشف أنها ماتت حزنا على وفاة الملك فهذه الحبكة الاخيرة أكثر تعقيدا لانها لم تسر مع التسلسل الزمني ، ولانها احتفظت بالسبب سرا ، ففيها عنصر التشويق أكثر وضوحا .

واجزاء الحبكة هي نفسها المراحل التي ينمو فيها الشكل الروائي بصفة عامة ، ومن ثم فهي من ثلاثة أجزاء : التشابك والعقدة ثم الحل . فالرواية تبـــدأ بسيطة ، بشخص واحـــد أو شخصين ، وقد تبدأ بحادثة عابرة ، ولكنها لا تلبث ان تتكاثر ، ويصير الخيط الواحد نسيجا متلاحما ، يمضي كالنهر المتدفق أو يصعد كالجبل ، الى ان تصل الرواية الى قمة تأزمها أو العقدة ، ثم يأتي الحل .

وقيمة الحبكة لا ترتبط بطـــرافة أو غرابـــة الاحداث التي يختارها الاديب ، وانما بقدرة هذا الاديب عـــلى أن يبث فيها الحياة ، فيجعلهـــا صادقة مؤثرة ، ويختار لها السياق الذي يكسبها واقعيتها ومنطقيتها ، ويصوغها بالطريقة التي تجعلها قادرة على تجـــاوز دلالاتها الخاصة في الرواية الى دلالات انسانية شاملة يحسها كل من يجتاز موقفا مشابها .

والحبكة نوعان : مفككة ومتماسكة .

والرواية ذات الحبكة المفككة ، كما هو واضح من اسمها ، تسوق سلسلة من الحوادث والمواقف المنفصلة التي لا رابطة بينهـــا ، أو بينها رابطة ضعيفة . كأن تكون قد حدثت لنفس الشخص أو أمامه ، أو حدثت في شارع واحد مثلا . وهذا النوع من القصص قليل ، ومن أشهر الاعمال ذات الحبكة المفككة « أوراق بكويك » لديكنز ، وفي الرواية العربية نجد روايتين لكـــاتب واحد : « في قـــافلة الزمـــان » و « الشـــارع الجديد » لعبد الحميد جوده السحار ، وواضح من أسمي الروايتين أنهما تقومان على سرد أحداث وتصوير شخصيات ، من موقـــف رصد حركة الزمن وتموج الحياة أو تدفقها . . وكما هي في الواقع المشاهد حيث يوجد الرابط أحيانا ، وينعدم أحيانا أخرى ، ونضيف اليها « يوميات نائب في الارياف » لتوفيق الحكيم ، فالرابطة بين الاحـــداث واهية ، والرابط الاساسي هو شخص النائب فقط . أما الرواية ذات الحبكة المتماسكة فهي تلك التي أشرنا اليها في تعريف الحبكة منذ البداية ، اي سلسلة الحوادث المتماسكة بأسبابها ونتائجها، المرتبطة عضويا بحيث لا يمكنعزل حادثة عما سبقها أو لحق بها ، من بدايةالرواية حتى نهايتها . وأكثرالروايات الجيدة تنهضعلى

حبكة متماسكة ، مثل : روايات : غصن الزيتون لمحمد عبدالحليم عبدالله، والحرام ليوسف ادريس ، وبداية ونهاية لنجيب محفوظ ، ودعاء الكروان لطــه حسين .

واذا كان أصحاب الحبكة المفككة يرون أنهم الاقرب الى محاكاة الحياة وتصوير واقع الانسان في حركته اليومية ، فان الحبكة المتماسكة لها وظيفة فنية ، فهي مصدر مهم من مصـــادر التشويق ، ووسيلة من وسائل الاقناع ، من حيث لا تقدملنا حوادث مبعثرة ، وانما تقدمها في اطار من أسبابها ونتائجها ، فترينا آثارهـــا وتستقصي منابعها ، وهذا كله يقنعنا بأنها حدثت لهذه الاسباب وعلى هذه الشاكلة .

٣ ــ الشكل الفنـــي للروايـــة

يختلف الشكل الفني بين رواية واخـــرى تبعـــا لخمسة جوانب هي التي تحدد ملامحه ، كما تحدد قيمتـــه الفنية ، ومن ثم قيمة الروايـــة في مجموعها . **اما هذه الجوانب الخمسة فهي : طريقة التقديم ، والاسلوب ، ومحور الاهتمام ، والزمن ، وطبيعة الشخصية .** ونعني بطريقة التقديم المنهج او الصورة التي يفضلها الكاتب لتقديم شخصياته أو شرح وتحليل أحداث روايته . فهناك طريقة الرسائل المتبادلة بين شخصين أو أكثر ، وهناك طريقة اليوميات أو المذكرات ، وهناك الرواية التي تروى بضمير المتكلم ، فيكون راويها هو بطلها كما في رواية « السراب » لنجيب محفوظ ، و « بعد الغروب » لمحمد عبدالحليم عبدالله ، وقد لا يكون الراوي هو البطل، وانما مجرد مشاهد يقدم الاحداث والاشخاص من وجهة نظره . واذا كانت طريقة اليوميات والمذكرات تتيح قدرا أكثر من التنويع وحرية الاختيار ــ كما في يوميات نائب في الارياف ، فان ضمير المتكلم يبدو جيدا في قصص الاعتراف ، ولكنه في القصص التحليلية ينزلق الى جعل الراوية محللا لما يعتمل في داخله وهذا أمر غـــير مأمون ، كما انه يربط كل ما يجرى في الرواية بشخصه ،واخيرا .. هناك الرواية التي تكتب وتقدم بأسماء أبطالها ، والكاتب مختبىء لا يشارك في احداثها ، ونحن نقبل منه ذلك ، دون أن نسأله : وأين‌أنت‌من هؤلاء ، وكيف عرفت بهم ؟

ومهما تكن طريقة التقديم ، فهناك أسلوبان لتصوير المادة القصصية هما الاسلوب التسجيلي والاسلوب التحليلي . فالتسجيل يهتم المؤلف فيه بالاشياء المنظورة من ملامح الاشخاص وصفات الاماكن ، ويعرض‌الاحداث بطريقة سردية ، فلا يتوقف ليغوص في داخل النفسيـــات ، أو ليفسر الاحداث ، أو ليربط بين الظواهر ، وانما يكتفي بالتقاط وتسجيل الصورة الظاهرة تاركا للقارىء استنتاج ما يريد . ورواية « عودة الروح » لتوفيق

الحكيم ، وروايتا السحار المشار اليهما كتبت بالاسلوب التسجيلي . اما الاسلوب التحليلي فنجده في روايات كثيرة مثل « شمس الخريف » لمحمد عبد الحليم عبد الله ، و « أنـا حـرة » لاحسان عبد القدوس ، و « خان الخليلي » و « الشحاذ » لنجيب محفوظ .. وغيرها .

ويلعب محور الاهتمام دورا رئيسيافيتشكيل الرواية ، فاذا كانت رواية تهتم بحادثة غريبة أو بالعادات والتقاليد ، فان شكلها سيختلف عن روايـة نفسية هدفها تقديم شخصية انسانية متميزة ، وستختلف هذه عن رواية تقدم عددا من الشخصيات معا في وقت واحد ، أو حارة أو شارعا ، أو تجعل هؤلاء علامة على مرحلة زمنية او ظاهرة اجتماعية جديدة .

رواية الحادثة مثل « نداء المجهول » لمحمود تيمور ، ، وروايـة العادات والتقاليد مثل روايتي السحار ، والاهتمام بالشخصية واضح في « الشحاذ » لنجيب محفوظ ، والحارة في « زقاق المدق » والمرحلة الزمنية في « الثلاثية » لنجيب محفوظ و « قلوب خالية » لعبدالرحمن الشرقاوي .

وعنصر الزمن اساسي بالنسبـة لفـن الرواية ، وهو الدعامة الاساسية لها ، فلا رواية بغير زمان ، وقد كان العرف أن تتطور أحداث الروايـة وتنمو شخصياتها بتطـور الزمن الخارجي الذي تحكمه الايام والسنوات تبعا لنظام دقيق مستمر . ولكن الرواية الحديثة لم تعد تهتم بالزمن الموضوعي ، فوضعت مكـانه « الزمـن الخاص » ، اي الزمن الداخلي كما تحسه الشخصية ، وهذا يرتبط بانتقال التحليل من الاهتمام بالظاهر من السلوك ، الى الاهتمام بالمشاعر الداخلية التي تتحرك في أعماق الانسان حسب تداعيها الخاص وبحرية تتجاوز المنطق ، وتجمع بين ما لا يجتمع من الاشياء ، ومن الناس ، ويختلط فيها الماضي بالحاضر والمستقبل في زمن واحد ، هو زمن التجربة الانسانية الذي عبرت عنه الفلسفة بزمن الديمومة .

وهكذا سنجد روايات تبدأ من البـداية وتتطور مع حركة الشهور والسنين ، مثل « بدايـة ونهاية » و « شجـرة اللبلاب » لعبد الحليم عبد الله ، وروايات تبدأ أحداثها من منتصفها مثل « اللص والكلاب » أو من اخرها ثم تستعيد ما كان مثل « السراب » أما « ثرثرة فوق النيل » فهي الرواية التي اعتمدت على تيار الوعي بحرية كاملة ، ومن ثم تطورت أحداثها حسب الزمن الخاص ، بصرف النظر عن حركة الحياة في الخارج.

وما نعنيه بطبيعـة الشخصيات لا نقصد به مزاجها أو مستواها الفكري ، وانما نقصـد ما تعيشـه من ثبات أو تعانيه من تغير . ومن هنا تنقسم الشخصيات الروائيـة الـى شخصيات جـاهزة أو مسطحة ،

وشخصيات نامية او مركبة . والشخصية الاولـــى تنتهي في الرواية كما بدات ، مثل محجوب عبد الدايم بطل « القاهرة الجديدة » فقد بدأ فوضويا انتهازيا واستمر وانتهى كذلك ، وكل دوره في الرواية أن يبرهن لنا على صفته تلك بأساليب مختلفة . أما الشخصية النامية فهي تلك التي تتكون امام عيوننا عبر أحداث الرواية وبهذا تكون بدايتها مختلفة عن نهايتها ، مثل مختار في « شمس الخريف » وآمنـــة في « دعاء الكروان » ومفتش التحقيقات في رواية « الجبل » لفتحي غانم ، وشخصية كمال « ثلاثيـــة » نجيب محفوظ ، فقد بدأ كمال حياته طفلا شديد الاعتزاز بالقيم الدينيـــة والاجتماعية ، ثم ما لبث ان بلغ سن النضج ، وهزمت رومانسيته أمـــام اول تجربة حب ، فتنكر لكل ما كان يؤمن به .. وتحول الى شخص مادي التفكير واقعي السلوك .

والشخصية النامية اصعب صناعة واكـــثر حياة واشد اقتناعا من الشخصية الجاهـــزة التي تلزم صفة واحدة وتكرر نفسها في كل مراحل العمـــل الفنـــي .

***

ولكي نتمكن من اتخاذ موقف نقدي من احدى الروايات ، فان هذه الاصول النظرية لفن الرواية ينبغي أن تكون واضحة أمامنا ، فننظر الى نوعية التجربة وهل هي ذاتية صادرة عن ممارسة المؤلف بصورة مباشرة ، او موضوعية معبرة عن وعيه العام وتأملاته وتحليلاته للحياة من حوله ؟ واشخاص الرواية هل يمثلون مشكلات فردية تخصهم كأفراد ، أم اتخذهم الكاتب رموزا لطبقات او قطاعات او معان انسانية مثلا .. ونمضي عن ذلك الى اسلوب المؤلف في التقديم ، وبناء الشخصية وهل هي نامية أو مسطحة ، والوسائل التي لجأ اليها في سبيل الكشف عن شخصياته من الداخل ، وطريقته في توزيع الحدث الروائي على مراحل البناء .. ونمضي عبر ذلك الى لغة السرد ، ولغة الحوار ، ومدى مناسبتهما للموضوع ، وللشخصيات في المواقف المختلفة .

الفصل الثاني

دراســـة تحليليـــة

١ ــ الأيـــام : لطـــه حسين

لا يستطيع الدارس لاي فن من الفنون التي تتخذ من الانسان مجالا لاهتمامها ، أن يعبر بطه حسين ، دون أن يتوقف عنده ، وقفة طويلة او قصيرة ، فطه حسين علامة شامخة في عصرنا الحديث ، قاطعة الدلالة على قدرة الانسان ، وما يستطيع أن يصنعه اذا وهب الارادة والمحاولة . وقد الف طه حسين في الادب تاريخا ونقدا ، وفي الحضارة ، والتربية ، والتاريخ ، والفلسفة ، والاجتماع ، كما زاول كتابة القصة ، والشعر .

وهو يذكر الان كصاحب آراء أصيلة وجديدة في هذه الفنون التي المحنا اليها ، كما يذكر كاخير بين الكتاب الموسوعيين الذين لا يشغلهم تخصصهم في فن من فنـــون المعرفة بالانسان ، عن توسيع دائرة المعرفة العامة والاسهام في اكثر من ميدان ، ويذكر أخيرا كرائد لاسلوب جديد ، عرف به ونسب اليه ، وكصاحب اول ثورة فكرية عربية في العصر الحديث ، تشهد لها تآليفه المتنوعة ، وموقفه الجريء من التراث ، ودعواته التجديدية المستمرة ، ثم اخـــيرا .. ذلك المثل الرائع الذي قدمه بحياته وسيرته ومسلكه .

من الكتاب إلى السوربون

وقد ولد طه حسين سنة ١٩٨٩م ، في قرية صغيرة قريبة من مغاغة الواقعة على الجانب الايسر للنيل ، في محافظة المنيا ، وكان أبوه موظفا صغيرا في شركة زراعية من تلك الشركات التي تحتل وسط الصعيد ، تزرع قصب السكر ، وتصنعه في الوقت نفسه . وقد كان طه حسين السابع بين أخوته الثلاثة عشر ، ولعل موقعه بين هذا العدد الضخم من الاخوة والاخوات ، مضافا الى فقد بصره ، كان من اعمق المؤثرات في تفكيره ، وتكوينه النفسي بوجه خاص . وقد تلقى طه حسين بواكر تعليمه كما كان

يتعلم أبناء القرى في عصره . فالكتاب ، لحفظ القرآن ، هو المصدر الاول والاساسي للمعرفة . الا انه تجاوز الكتاب ، فدخل الازهر سنة ١٩٠٢ م . وفي الازهر درس العلوم العربية والشرعية ، وتسللت بذور الثورة الفكرية الى نفسه من خلال تجاربه مع أساتذته ، ووسائلهم التقليدية في الفهم والعرض والالقاء . وكان محمد عبده قد سدد سهام نقده الى مناهج الازهر من قبل ، وقاد تلاميذه حركة احياء وتجديد في مناحي المعرفة المختلفة ، كقاسم أمين ، ولطفي السيد ، فتتلمذ طه حسين على يد هذا الاخير ، وان كان ينبه دائما الى اعجابه بأول المجددين الذين درس عليهم ، وهو الشيخ سيد المرصفي ، الذي قرأ عليه كامل المبرد ، وامالي القالي ، وحماسة أبي تمام ، وكان تدريس الادب في الازهر ، في ذلك العصر ، بدعة تستجلب السخرية والاستهانة والعداء . وقد كان من ثمار اللقاء بين لطفي السيد وطه حسين أن بدأ الاخير يكتب مقالات في « الجريدة » وهي صحيفة كان يديرها لطفي السيد . وقد جرت عليــه مقالاته كثيرا من المشكلات مع الازهريين ، لانه هاجم مناهجهم ، وكان ذلك سببا في حرمانه من نيل شهادة العالمية حين تقدم لامتحانها . ويبدو أن طه حسين كان عازما على ترك الازهر ، أو هو لم يفاجأ بتخلي الازهر عنه ، اذ انتظم في الدراسة بالجامعة المصرية ، الاهلية ، التي أسست سنة ١٩٠٨ م — وهي التــي سميت بجــامعة القــاهرة فيما بعد — وكان جل أساتذتهــا من المستشرقين ، والمجددين من المصريين كحفني ناصف ومحمد الخضري ، وقد درس طــه حسين عليهما ، الا أن تتلمذه على يد المستشرق « نلِلينو » اســـتمر حتى حصل على درجة الدكتوراه سنة ١٩١٤ عن أطروحة بعنوان « ذكرى أبي العلاء » ، وبعدها سافر الى فرنسا ، ودرس في مونبيليه ، والسربون ، والكولج دي فرانس ، وكان حصاد ذلك رسالته التي نال عليها الدكتوراه من السربون ، عن « فلسفة ابن خلدون الاجتماعية » والمعرفة باليونانية واللاتينية . وعاد ليشغل وظيفة أستاذ بكلية الاداب سنة ١٩٢٤ وقد صارت الجامعة حكومية ، ولم تسلم حياته في الجامعة من زوابع يثيرها أو تثار عليه ، لجرأته في الدعوة الى التجديد تارة ، أو لعدم استسلامه لاغراض الساسة والسياسة تارة أخرى . فعزل وعاد أكثر من مرة ، ثم انتهى الى وزارة المعارف ثم صار رئيسا للمجمع اللغوي بالقاهرة حتى وفاته في أكتوبر ١٩٧٣ م . وقد نال درجات دكتوراه من روما واثينا وليون ومدريد واكسفورد ، تقديرا لجهوده في خدمة الثقافة العربية والاسلامية ، بل في خدمة الحضارة الانسانية بوجه عام .

« الأيام » .. رواية أم مذكرات ؟

واذا كان طه حسين علامة على عصرنا وثقافتنا العربية المعاصرة ، فان كتابه « الايام » ينفرد بين كتبه ودراساته بمكانة خاصة ، اكتسبها

بعلاقته بحياة طه حسين أولا ، وبأسلوبه الممتاز ثانيا ، وبتصويره الحي ولوحاته المعبرة ، ولمساته الانسانية ثالثا واخيرا . والكتاب يصور حقبة من طفولة طه حسين وصباه ، وعلى وجه التحديد ، يصور حياته بين الخامسة والثالثة عشرة من عمره . واذا كانت طفولته هي المحور الرئيسي لهذا العمل الفني ، فان اهتمامه لم يقف عند ذاته ، وانما تجاوزها الى من كانت له بهم علاقة ،بل اتسعت اللوحة أحيانا حتى اشتملت القرية ، وصورت من خلالها ريف مصر كله أواخر القرن الماضي ، وما كانت تغص به حياته من نظم وتقاليد وخرافات تسري في حياة الناس مسرى العقائد .

وأول ما تقع عليه العين في تصفح هذا الكتاب ، هو عنوانه «الايام»!! ولا بد أن يثور تساؤل : الى اي فن ينتمي « الايام » ؟ هل يمكن اعتباره قصة ، أو ترجمة ذاتية ؟ أو هو رواية تاريخية ؟ بل لعله من أدب الاعترافات ، وربما أمكن أن نضيفه الى بعض أبحاث مؤلفه في الادب والاجتماع !!

والذي ينبغي أن ننبه اليه هنا أن انتماء الكتاب الى « شكل » معين، من اشكال الفنون الادبية ليس مسألة على الهامش ، فمن طبيعة العملية التحليلية أن تحسن الغوص وراء الدوافع والنزعات ، ومن شأن العملية النقدية أن يعرض الكتاب محكوما بقواعد فنية أصيلة مستقرة ، وان يحاسب على أساس من انتمائه ، وان يأخذ مكانه بعد ذلك في التيار العام المستمر لفنه ، فنرى كيف أفاد وماذا أفاد ، وكيف أضاف وماذا أضاف .

وعلى سبيل الاسقاط : لا يمكن اعتبار « الايام » رواية تاريخية لاعتبارات عديدة ، فمؤلفه ماثل فيه ، فضلا عن انه يمثل فترة قريبة لا تزال حية ، ثم هو أخيرا لا يصور العصر بأجمعه ، بل لا يصوره في أهم ملامحه وأبرز قسماته ، وانما اختار « بيئة خاصة » وصور بعض جوانب الحياة فيها . والكتاب بمعنى اخر ليس من كتب « الاعترافات » أو « اليوميات » — على الرغم من عنوانه الذي يومىء الى هذا المعنى الاخير — « فعنصر الاختيار ينفي عن الكتاب كونه مجرد يوميات أو مذكرات ، كما ان خشية المؤلف من الصراحة الكاملة ينفي عن الكتاب كونه مجرد مجموعة من الاعترافات » . ونزيد القول وضوحا بأن كاتب اليوميات يسجل ما يعبر به من أحداث أيا كان نوع هذه الاحداث وأهميتها دون اهتمام بايجاد رابطة بين حدث واخر ، وكاتب الاعترافات لا يخفي ما ينال من صورته المتخيلة أو يشين سيرته . وطه حسين اهتم « بتصميم » كتابه لا شك في ذلك ، فالرابطة واضحة بين كل فصل وبين سابقه ولاحقه ، وهذه الرابطة لا تقف عند « استمرار » شخصية « الصبي » من أول الكتاب الى نهايته ، وانما هي موجودة أيضا في هذا النمو الواضح للحوادث واطرادها

وتماسكها ، وفي هذا الجو العام الذي تتحرك فيه الاحداث ، وفي هذا التنوع المتناسق بين الشخصيات . وعملية « الانتخاب » او « الاختيار » واضحة ايضا وقد اعترف المؤلف بانه لم يذكر كل شيء ، ففي حديثه الى ابنته في نهاية الكتاب يقول « نعم ! وانني لاعرف أن فيك عبث الاطفال وميلهم الى اللهو والضحك وشيئا من قسوتهم ، واني لاخشى يا ابنتي ان حدثتك بما كان عليه ابوك في بعض اطوار صباه أن تضحكي منه قاسية لاهية ، وما احب ان يضحك طفل من ابيه ، وما احب ان يلهوبه او يقسو عليه . ومع ذلك فقد عرفت اباك في طور من اطوار حياته استطيع ان احدثك به دون أن اثير فينفسك حزنا ، ودون أن اغريك بالضحك او اللهو » والانتخاب والاختيار هو اساس الابداع الفني ودعامته ، فالاديب لا يروي «كل» مشاهداته ، ولا يقص « جميع » ما حدث ، ولا يصور الحقيقة «كل» الحقيقة ، وانما يختار من ذلك ما يخدم فكرته ، وما يجلو آراءه ، وما يتناسق والجو العام ، وما يتآزر مع غيره من مشاهد العمل الفني . في وحدة فكرية متكاملة ، وبناء فنى متماسك .

ولقد سارت حياة طه حسين الثقافية في خطين متوازيين رئيسيين ، بين الادب والاجتماع . ورسالته الثانية التي تقدم بها الى السربون عن « ابن خلدون وفلسفته الاجتماعية » شاهد ذلك ، وحديثه عن « مستقبل الثقافة » شاهد اخر ، وقد تسلل هذا النفس الى « الايام » أكثر من مرة ، فحين تعرض لبعض مشكلات طفولته ، وبخاصة تناول الطعام ، تطرق الى حياة ابي العلاء ، (٢٠—٢١) وتدرته على فهمه لمشابهة بينهما . وحين يذكر مصادر معرفته الاولى ، يذكر ميل نساء الريف في مصر الى التعديد والتلهي به (٢٥—٢٦) وفي صفحات طويلة (٧٩ . . .) يتحدث عن منزلة العلماء في الريف ، ويقسمهم،ويكشف عن عقدهم وزيفهم ، ويلح عليه ابن خلدون الحاحا خاصا ، فيذكره مرة اخرى (٩٨) في القول باباحة التصوف وتحريم السحر مع قرب الوسيلة والصورة . هذه الامتدادات خارج الجو العام للكتاب جاءت من اهتمامات المؤلف بالجوانب الاجتماعية ولعلنا لا نتعجل الحكم حين نقول أنها اساءت الى العنصر الروائي في الكتاب ، وجعلته — في هذه الصفحات بخاصة — اقرب ما يكون الى البحث الاجتماعي ، والذي يتامل اطراد الحوادث يجد الاربعة عشر فصلا الاولى تتسم بالحيوية والتدفق والتماسك ، ويشملها اطار عام وعبق خاص ، وتتبلور فيها الحوادث حول الصبي ومن يتصلون به اتصالا مباشرا ، لكن هذا الامتداد الى بحث الظواهر الاجتماعية في الريف المصري ما لبث ان اخرجنا من هذا الجو ، وتوقفت الحركة او كادت ، وجمدت الشخصيات بعد أن كانت حية متحركة، واختفى الحوار وغلب السرد، الى أن تفز المؤلف

سنوات عديدة ليتحدث الى ابنته حديثا طويلا رائقا عذبا ، استعاد به طرافة الكتاب وعذوبته فكان لحن الختام .

واذا كان صاحب الكتاب لم يقدمه على أنه « رواية » فان العنصر الروائي واضح فيه يتمثل في الاخذ بمبدأ الاختيـــار ، في هذا الانسجام الواضح بين الحوادث والمواقف التي وقع عليها الاختيـــار ، وفي تنوع الشخصيات وتعددها ، وفي هذه الصور الحية التي صور بها بعضا مـــن عادات الريف وتقاليده ، وفي تشكل ذلك كله داخل اطار عام ، يبدأ بسيطا ثم يأخذ في التشعب والاتساع حتى ينتقل من « الصبي » ومحـــاولاته لاكتشاف عالمه الصغير بحواسه الناقصة، الى القرية وادوائها ومشكلاتها، ثم ينتهي الى « الصبي » مرة أخرى وقد كبر وصار أبا لصبية في مثل سنه ، وان اختلف الحال.

ومما يقرب الكتاب من الشكل الروائي ، عدم تصريح الكاتب باسمه ، فهو لا يروي ذكرياته بضمير المتكلم ، ويطلق على نفسه لفظ « الصبي » كما يطلق على والده لفظ « الشيخ » ولهذه الطريقة عدة ثمرات ، فرواية الحوادث بضمير المتكلم تضطر الراوي الى تصوير الحوادث من وجهة نظره وحده ، حيث يكون حاضرا أو صاحب رأي ، وتحرمه عرض المواقف التي يكون غائبا عنها ، كما تحرمـــه « تحليلها » والامتداد الى أعماق الشخصيات الاخرى ، بل انه سيكون عاجزا عن استكناه حقيقة ما يعتمل في نفسه . من هنا كانت لفظة « الصبي » اكثر مناسبة . وتكتسب تسمية والده « بالشيخ » قيمة أخرى اذ « تكشف عن رغبته في الفصل بين والده وبين بعض المواقف التي قد تسيء الى أبيه في كتابه ، أو تعبـــيرا عن الحواجز التي تفصل الابناء عن ابائهم في بيئتنا الريفية » . فضلا عنضرورة هذا الاستعمال بالطبيعة في مقابل « الصبي » . ومن الواضح أن هذه التسميات احدى « الحيل » التي يلجأ اليها كتاب القصص حين يكتبون قصة وثيقة الصلة بحياتهم ، ويحبون أن يضللوا القارىء عن هذه الحقيقة الواضحة لخلق الوهم الفني الكامل ، بانه انما يقرأ قصة متخيلة ، لا صفحة من حياة حقيقية عاشها الكاتب نفسه . ولعل هذا يذكرنا بابراهيم عبدالقادر المازني في صدر روايته « ابراهيم الكاتب » وهو يقارن بين المؤلف (نفسه) وبين (بطل) الروايـــة ، ويحاول جاهدا أن ينفي علاقتـــه بـــه .

ومن الخطأ أن نظن أن هذه العناصر الروائية في « الايـــام » قد أضعفت صلته بفن الترجمة الذاتية ، فالحقيقة أن هذه العناصر ذاتها هي التي جعلته الصورة الكاملة للترجمة الذاتية الناجحة . فنجاح السيرة يقاس بمدى صدقها أولا ، ثم بقيمة الفترة التي تمثلها من حياة صـــاحب

السيرة ثانيا ، ثم بطريقة العرض ثالثا . ولقد كان طه حسين صادقا الى درجة كبيرة ، الى درجة اساءت اليه في نظر البعض ، كما اختار فترة من حياته ــ فترة الطفولة وبداية الصبا ــ من الطبيعي ان نتعاطف معها ، الا انه لم يحب ــ أن يختم كتابه بصفحة من أيام طفولته البائسة ، أو صباه الحائر ، وانما تناسى التسلسل الزمني ليصل الى لحظة الاشراق في حياته ، لحظة حقق فيها ــ من وجهة نظره ــ نصرا يراه حاسما ، بما حصل من مرتبة عالية يغبطه عليها محبوه ، ويحسده لها شانئوه . « فان سألتني كيف انتهى الى حيث هو الان .. وكيف استطاع أن يثير في نفوس كثير من الناس ما يثير من حسد وحقد وضغينة ، وأن يثير في نفوس ناس اخرين ما يثير من رضا عنه واكرام له وتشجيع ــ ان سألت كيف انتقل من تلك الحال الى هذه الحال ، فلست استطيع أن أجيبك ! انما هناك شخص اخر هو الذي يستطيع هذا الجواب ، فسليه ينبئك » . أمــا طريقــة العرض ــ وهي التي ضمنت « للايام » هذا التفوق في مجال الترجمة الذاتية ، فانها مستمدة من تقاليد الفن الروائي ، فمن السطر الاول تجــد نفسك أمام باب مفتوح يدعوك للدخول ، ويستثير خيالك : « لا يذكر لهذا اليوم اسما ، ولا يستطيع أن يضعه حيث وضعه الله مــن الشهر والسنة ... » وبعد محاولة تحديد الزمان يبدأ فيحدد المكان « ... واذا كان قد بقي له من هذا الوقت ذكرى واضحة بينة لا سبيل الى الشك فيها فانما هي ذكرى هذا السياج ... » ويتجلى فنه واقتداره في تحديد الزمان والمكان ، في أنه الجم خياله فلم يجمح به ، فلم يحدد الزمان والمكان تحديدا قاطعا ، وله القدرة على ذلك ، ولكنه يستعمــل الابهــام والغموض ليلائم بين سنه ومعرفته .. ومعرفته الناقصة بالذات .

شخصيات « الأيــام »

ولعل معرفتنا بالظروف التي ألف فيها طه حسين كتابه الرائع ، تستطيع أن تنير طريقنا الى فهم بعض الظواهر الواضحة فيه . ففي سنة ١٩٢٦ طلع طه حسين على جمهور الدارسين بكتابه « في الشعر الجاهلي » الذي استعمل فيه منهج ديكارت في الشك ، ودعا الى الشك ، بل الرفض لبعض هذا الشعر المنسوب الى الجاهلية « وهو ليس من الجاهلية في شيء » وقــد صدم المشاعر العامة ، وكانت ثــورة وسخط ، حتى نوقش الكتاب في البرلمان ، واستغلته الاحزاب سياسيا للتأليب على الحزب الذي كان ينتمي اليه الكاتب ، وضاق طه حسين ذرعا بما يحيط به من أمور لا يرتضيها المفكر الحر الضنين بفكره وحريته ، فغادر مصر الى فرنسا ؛ وهناك أملى هذا الكتاب ، يصور فيه فترة التخلف الفكري الذي كان يعانيه ريفنا ومجتمعنا بوجه عام ، ويضع أيدينا على مصدر العلة في حياتنا ، انه الجمود ، وعبادة القديم ، ومحاربة الجديد ، انه الفقر الروحي والضلال

النفسي . وكأن المؤلف بهذا الكتاب يريد أن يقول لقرائه : ما أشبه الليلة بالبارحة .. من قبل فقدت نور عيني لجهلكم ، وامتلأ خيالي وعقلي بسخافات فكركم وهأنتم تعيدون الكرة من جديد .. ولكن هيهات !! من هنا كان طه حسين قاسيا على شخصياته ، قاسيا على البيئة بوجه عام . وقد امتدت قسوته حتى الى أولئك الذين نحبهم بالطبيعة والفطرة : « كان يحس من أمه رحمة ورأفة ، وكان يجد من أبيه لينا ورفقا ، وكان يشعر من أخوته بشيء من الاحتياط في تحدثهم اليه ومعاملتهم له . ولكنه كان يجد الى جانب هذه الرحمة والرأفة من جانب أمه شيئا من الاهمال أحيانا، ومن الغلظة احيانا اخرى . وكان يجد الى جانب هذا اللين والرفق من أبيه شيئا من الاهمال أيضا ،والازورار من وقت الى وقت . وكان احتياط اخوته واخواته يؤذيه ، لانه كان يجد فيه شيئا من الاشفاق مشوبا بشيء من الازدراء » وهذا التعميم قد يكون من وحي مشاعره المهيضة بسبب آفته ، لكنه لا يلبث ان ينسب الى أمه وابيه الكذب والعبث والخداع (٣٨) فضلا عن أنهما كانا « يكتفيان من تمجيده وتكبيره بهذا اللفظ الذي اضافاه الى اسمه كبرا منهما وعجبا لا تلطفا به ولا تحببا اليه » وبالاضافة الى أبويه فقد « كره عمه كرها شديدا » لانه كان يلح عليه في تكبير اللقمة ، أما جده فقد كان « ثقيل الظل بغيضا اليه ، وكان يقضي في البيت فصل الشتاء من كل سنة، وكان قد صلح ونسـك حين اضطرته الحيـاة الى الصلاح والنسك » وليس « سيدنا » بأحسن حال من أهله الاقربين ، فهو دعي كذاب ، يعد نفسه من المبصرين وهو لا يكاد يرى ، ويعد نفسه من ذوى الاصوات الحسنة وهو يذكر بالحمار ، ويحلف بالطلاق حانثا ، ويقسم بالله وهو كاذب ، وعريفه على مثل ذلك ، والعلاقة بينهما علاقة قائمة على تبادل الكراهية وانتظار الفرصة ، فهو اجتماع المضطرين .. ويمتد سوء ظنه الى كل شيء حتى الى نفسه ، فيذكـر انه قبل الرشوة ، وان كانت غناء وتعديدا ، بل يذكر صراحة أنه لم يتورع عن قبول «الفلوس» الا لانه لن يستطيع الانتفاع بها (٥٤) فاذا عدد الفقاء والصوفية ورجال العلم صور في كل منهم نقيصة تطغي على حسناته ان كان له حسنات . حتى المفتش ، الذي أعجب بعلمه وصوته ، ما لبث أن غمزه في جانب آخـر !!

هذا الغشاء المتشائم الذي يغلـف شخصيات الكتـاب ناشيء من طبيعة الفترة التي الفه فيها . واذا جاز لنا أن نضع هذا الكتاب ضمن اطار مذهبي عام فاننا لن نتردد في اضافته الى اللون الرومانسي ، اذ هو الغالب عليه بالرغم من هذه المشاهد الواقعية ، وهذه الشخصيات المنتمية الـى الطبقة الكادحة ، فدافع التأليـف هو التعـزي عن الحاضر بالهروب الى الماضي ، وفي الهروب تمرد واحتجاج .. وتلـك من ملامح الرومانسية .

يضاف الى هذه السمة اهتمامه بذاته وجعلها محور العمل الفني برغم تعدد الشخصيات ، وتصويره لهذه الذات حال تمردها ومقاومتها لمظالم البيئة ، ثم يأتي اخيرا هذا الميل الى الحزن ، اذ كان يستجيب لتعديد امه وبكائياتها ، ولا يجد في نفسه نشاطا للتجاوب مع اغنيات اخواته ، وقد أكد هذا الحزن في نفسه فجيعته في أخته الصغيرة ، أول احزانه ، ثم فجيعته العظمى في أخيه الكبير ، وكان شديد الحب له .

وقد توقفت قسوة الكاتب على والديه عند حد الطفولة ، وقد رثا لهما ولعمه ، حين داهمتهم كوارث موت الاحباء ، وبلغ من عطفه على والديه انه كان يلفق لهما الاحاديث عن طعامه الفاخر ومتعه في القاهرة على حين كان يعاني عذاب الحرمان من كوب اللبن الذي يستأثر به أخوه من دونه .

« أيـام » الريـف

و « صاحبنا » أو « الصبي » يمثل الشخصية الرئيسية في الكتاب ، لكنها غير مستبدة بالاهتمام . فالشخصيات الاخرى قد نالت حقها من التصوير والمشاركة حسب أهميتها وعلاقتها بصاحبنا . وهو حسيا : زري الهيئة تقتحمه العين اقتحاما ، وهو نفسيا : كذاب الف الكذب واستمرأه ، فكذب على العريف وادعى انه يتلو القرآن على نفسه ، وكذب على سيدنا وقد اقسم على ذقنه !! وكذب على قريبه الصبي حين دعا « اللطيف » ولم يظهر العفريت فتحول الساحر الى نصاب ، وقد قبل الرشوة ، وحاول أن يقتل نفسه !! الشخصية هنا مكتملة الجوانب ، واضحة متألقة ، ونقائصها لا تنال من محبتنا لها ، واعجابنا بها ، مثلها في ذلك مثل « سيدنا » الذي قد ندهش لجرأته على الحق ، ودفاعه عن الباطل ، ولكننا ابدا لا نشعر نحوه بالازدراء ، وانما بالرثاء .. فهو ضحية فقره وجهله وضيق العالم من حوله !! وشخصية سيدنا من أروع ما صور طه حسين في قصصه . وقد الحت عليه في « المعذبون في الارض » و « شجرة البؤس » وملامحها واحدة تقريبا . « وكان اذا أخلت به احدى نعليه دعا احد صبيان الكتاب ، وأخذ النعل بيده وقال له : تذهب الى « الحزين » وهو هنا قريب ، فتقول له : يقول لك سيدنا أن هذا النعل في حاجة الى لوزة من الناحية اليمنى . انظر ! اترى ! هنا حيث أضع اصبعي . فيقول لك الحزين : نعم سأضع هذه اللوزة . فتقول له : يقول لك سيدنا يجب أن تتخذ الجلد متينا غليظا جديدا ، وان تحسن الرقع بحيث لا يظهر ، أو بحيث لا يكاد يظهر . فيقول لك : نعم سأفعل هذا . فتقول له : ويقول لك سيدنا : انه عميلك منذ زمن طويل ، فاستوص بالاجر خيرا . ومهما يقال لك فلا تقبل منه أكثر من قرش » في هذا المشهد الحي يتجلى الفقر المادي ، كما تتجلى نمطية الحياة وجمود معالمها .

وشخصيات الكتاب في مجموعها جاهزة ، أي ثابتة على صفاتها غير متطورة أو نامية ، كلها تقدم الينا في صورتها النهائية ، وتلعب دورها وتختفي وهي مستمسكة بالخصال ذاتها التي ظهرت بها أول مرة ، لا تشذ عن ذلك الا شخصية الصبي في تبدل عواطفها تجاه الوالدين . ولعل السبب في عدم نمو الشخصيات هو البعد الزماني للقصة اذ تمثل فترة قصيرة نسبيا .

ويلاحظ أن ظهور الشخصيات قد استمر منذ البداية وحتى النهاية . وبعض هذه الشخصيات لم نعرف من ملامحه الا أقل القليل مما لا يغني ، او مما كان يسمح بالاستغناء عنه ، فكوابس وسعيد الاعرابي لم نلتق بهما الا من خلال عبارة سريعة عبر بها عن مخاوفه وهو يكتشف عالمه الضيق . ولم نلتق بأخته صريعة الجهل ، وبأخيه صريع الكوليرا الا في الصفحات الاخيرة ، وهذا مما تقبله طبيعة « اليوميات » ويرفضه فن القصة رفضا تاما .

ومن الملاحظ ان النصف الاول من الكتاب ، الذي طغت فيه شخصية الصبي اكثر تماسكا وخضوعا لمنطق الاستطراد الفني من النصف الاخير الذي استهلكه في عرضه وتحليله لمجتمع الريف ، وما يغص به من غريب الشخصيات .

الأسلوب والصياغة ..

واذا جاء دور الحديث عن الاسلوب ، فاننا حيال طه حسين ، نكون على كثب من جوهر فنه ، اذ ينتقي الكلمات والعبارات ذات الجرس الاخاذ المتناسق ، التي يغلب عليها طابع الهمس ، ويبدو جمال اسلوبه في السمع حين يقرأ ، فيكشف عن هذا التوافق الرائع دون تكلف حلية لفظية من تلك الحلى التي عرفناها في عصور التخلف ، وهذا الجمال الصوتي « ليس كساء او طلاء وانما هو قوام ادبه ومادة فنه » ولهذا لا نراه يتخلف حين يتحدث مرتجلا ، لانه لا يصطنعه ، ولا يفكر فيه ، وانما يفكر به . ويذكرنا تركيب الجملة عند طه حسين ، وارتباطها بالجملة بعدها ، بالايقاع الموسيقي الذي يبدأ مع الجملة الموسيقية ، ويصمت ليبدأ مع الجملة الجديدة ، كأنما هو فاصل ورابط في آن واحد . وجملة طه حسين « مسجوعة » بهذا المعنى ، مسجوعة على نحو جديد ، مسجوعة من بدايتها لا من نهايتها كما هو المألوف في تعريف السجع : « هو يذكرنا أن قصب هذا السياج كان أطول من قامة .. ويذكرنا أن قصب هذا السياج كان مقتربا ، كأنما كان متلاصقا .. ويذكرنا ان قصب هذا السياج كان يمتد من شماله .. » اما حين خرج أخوه الازهري في يوم المولد متجها الى المسجد

« اذا رجال يحملونه فيضعونه على السرج ، واذا قوم يكتنفونه من يمين ومن شمال ، وآخرون يسعون بين يديه ، وآخرون يمشون من خلفه ، واذا البنادق تطلق في الفضاء ، واذا النساء يزغردن من كل ناحية ، واذا الجو يتأرج بعرف البخور ... » ونحن لا نكاد نلتقي عنه طه حسين بكلمة كان يحسن استبدالها بغيرها ، فكلماته دائما محملة « بطاقة » من الخيال والتجارب المدخرة تتناسب في قوتها ودرجة الايحاء المطلوبة : « هو يلهو بذلك ويعبث بهم وبكتابهم وبسيدنا وبالعريف ، وكان قد خيل اليه أن الامر قد انبت بينه وبين الكتاب ومن فيه ، فلن يعود اليه ، ولن يرى الفقيه ولا العريف . فاطلق لسانه في الرجلين اطلاقا شنيعا » بتأمل هذه العبارة القصيرة تتكشف لنا عبقرية الصياغة عند طه حسين ، وبالتجربة سنرى أن أي تغيير يلحق بها سينال من جمالها وتماسكها ودقة دلالتها .. لو حذفنا باءات الجر في بداية الجملة ، او وضعنا « انقطع » مكان « انبت » او وضعنا « لن يراهما » بدلا من « لن يرى الفقيه ولا العريف » لو فعلنا ذلك فسنكتشف اننا أمام اسلوب مختلف .. اسلوب خلو من الدلالة الذاتية على صاحبه .

مجتمع « الأيام »

وقد حمل طه حسين في كتابه حملة شعواء على نظام التعليم القديم ، فصب جام غضبه على الكتاب ، وسيد الكتاب وعريف الكتاب ، وحمل على من يسمون انفسهم رجال الدين سواء كانوا من حملة كتاب الله او من الفقهاء اصحاب المذاهب او سالكي طريق التصوف . فكلهم جاهل مغرور يتخذ من جهل البيئة مركبا الى الغنائم والتمتع بأطايب الحياة . ولعل هذا رد فعل لموقف شيوخ الازهر منه حين نشر كتابه عن الشعر الجاهلي ، ولذلك لم يسلم رجال الازهر منه ايضا ، وهو وان لم يصرح باسم الشخص ، الا انه هاجم الطريقة « وقد اقسم لي بعد ذلك انه احتقر العلم منذ ذلك اليوم ، سمع الشيخ يقول : « ولو قال لها انت طلال او انت طلاة وقع الطلاق ولا عبرة بتغير اللفظ » .

وقد صور الريف المصري في حالة من الفقر المادي والعقلي ، يتعزى بالخرافة عن مواجهة الحقيقة ، ويرضى بالخديعة قانعا ومفضلا لها عن البحث والتفكير . يطعم شيخ الطريقة ما حرمه واولاده ، ويتوسل الى الله بطفل ضعيف طمعا في رحمته بالضعفاء ، ويتحزب ويتضارب من أجل الزناتي والهلالي سلامة . الا انه يصور عامة الناس في هيئة الواقعيين ، فها هم لا يحفلون بما زعمه بعض المنجمة عن ظهور نجم سيمس الارض بذنبه ويدمرها ، على حين يختلف المتفقهون مع أصحاب الطرق بسبب عدم

حدوث الواقعة ، فيراها فريق نتيجة حتمية لمخالفتها اشراط الساعة ، ويراها فريق قد ازيلت بشفاعة القطب المتولي بين الله والناس !!

وفي موقف واحد ، يقدم طه حسين تفسيرا رمزيا رائعا لتاريخ الحضارة المصرية على امتداده ، وتغايره وتجانسه في الوقت نفسه مع طول الزمان . فمع شم النسيم تهب رياح الخماسين الترابية ، ويتحصن منها الناس بأوراق عليها حروف مقطعة من القرآن . وأوراق اخرى عليها بيت من الشعر يحصى مخلفات النبي !! وكلمات سريانية ــ فيما يزعمون .. ولم يكن ذلك يمنع الناس من اتقاء العفاريت يوم شم النسيم بشق البصل وتعليقه على ابواب الدور !! وشم النسيم عيد الطبيعة عند المصريين القدماء ، لكن احياءه الحديث تمتزج فيه بقايا العصر القبطي المتمثل في الرموز السريانية ، بالقداسة الاسلامية ، غير أن ذلك كله لا يمنع الناس من شق البصل وتعليقه على ابواب الدور !! تماما كما كان يفعل الاطفال من ثلاثة الاف سنة أو تزيد !!

هل قال طه حسين كل شيء ؟

ويبقى سؤال اخير : الى اي مدى نستطيع أن نعتمد على « الايام » في استقاء المعلومات والمعرفة بحياة طه حسين في طفولته وصباه ؟! لقد اعترف منذ الصفحات الاولى بأن ذاكرته احتفظت باشياء واضاعت اشياء اخرى !! واعترف في الصفحات الاخيرة أمام ابنته بأنه لن يستطيع أن يقص عليها كل ما كان حتى لا يكون محلا لقسوتها او سخريتها . ففي الكتاب اذن صفحات ناقصة . هذا حق ، ولكن من الحق ايضا أن نعتبر ما ذكره اساسا لمعرفتنا به ، فهو كاتب مقتصد بعيد عن المبالغة والادعاء ، وقد ورطه هذا في بعض ما يؤخذ من قسوة ، وما يشيع في جو الكتاب من تشاؤم ، وعذره انه صادق الرواية صادق الانفعال . وقد حرص على أن ينسب حوادث بذاتها لتاريخها بكل دقة ، مثل وفاة اخيه في الوباء ، وسفره الى القاهرة عقب ذلك ، ومن حقنا أن نعتبر هذه النقط صحيحة لم يتدخل فن القص في املائها او تغيير ابعادها . وكان من اقتصاد طه حسين انه لم يحاول أن يستدر دموعنا أمام عجزه وآلامه الطفلية ، كما لم يحاول أن يستجلب اعجابنا بذكائه الخارق وحافظته النادرة ، ولقد أضحكنا اكثر من مرة ، وأوقعنا معه في الحرج اكثر من مرة أيضا ، ورثينا له مرات عديدة ، وسخرنا منه مثل ذلك .. وكاتب هذا شأنه مع نفسه جدير باحترامنا وثقتنا ، فاذا اضيف ذلك الى بناء فني متماسك ، واسلوب نقي جميل الجرس ، وتوجيه خفي ضمني نزيه الغاية ، استحق الى احترامنا وثقتنا ، اعجابنا بقدرته الفنية ، ودعوته الاصلاحية .

٢ ـ الطـريق

لنجيـب محفـوظ

الكاتـــب

كاتب هذه الرواية هو نجيب محفوظ ، اغزر كتاب الرواية العربيـــة انتاجا ، واجودهم فنا ، واقدرهم على تطوير اسلوبه الفني ، والملاءمة بين القضايا التي يطرحها والفترة التي كتبت فيها الرواية .

ولد نجيب محفوظ سنـــة ١٩١٢ م ، وعـــاش حياته كلها في الاحياء الشعبية التي وضحت ملامحها في أدبه ، وتخرج في قسم الفلسفة بكليـــة الآداب ، وشغل مناصب ادارية وفنية مختلفة ، ونال اكبر جوائز الدولة ، وهو للآن يكتب في « الاهرام » بصفة مستمرة ، واخر رواياته « ملحمـــة الحرافيش » ظهرت مؤخـــرا . وقد حـــول الكثـــير من هذه الروايات الى « افلام » سينمائية ، كما كتب قصصا خاصة للسينما . وقد الف نجيـــب محفوظ أكثر من ثلاثين كتابا ، بين روايـــات ومجموعات قصص قصيرة . ويمكن بصفة عامة تصنيفها في مراحل متعاقبة :

المرحلة الرومانسية التي اهتم فيها بالتاريخ المصري القديم ، وكتـــب رواياته لتمجيد هذا التاريخ ، وتوجيه المستقبل من خلال الوعي به ، وهذا ما نجده في : عبث الاقدار ، ورادوبيس ، وكفاح طيبة .

المرحلة الواقعية ، وتبدأ برواية القاهرة الجديدة ، وتستمر عبر : خان الخليلي ، وزقاق المدق ، والسراب ، وبداية ونهاية ، ثم الثلاثية . وفي هذه المرحلة كان اهتمامه بالمجتمع المعاصر لـــه اهتماما مباشرا ، وكانت مشكلات الطبقة الوسطى وتطورها ، والاوضاع السياسية والاجتماعيـــة هي التي تشغله وتحدد واقعيتـــه .

وبعد عديد من التجارب الواقعية بدأ يمزجها بالرمـــز ، تنويعا فـــي الاسلوب الفني من جانب ، ولكي تتجاوز القضايا والدلالات حدود الواقع المرحلي الى المعاني الانسانية الشاملة ، ولكي يتجنـــب الحرج السياسي

ايضا في بعض هذه الروايات . ومرحلة الواقع الممزوج بالرمز تبدأ برواية أولاد حارتنا ، وتستمر عبر : اللص والكلاب والسمان والخريف والطريق والشحاذ وثرثرة فوق النيل وميرامار .

وحين تحدث النكسة العسكرية القومية يجنح الكاتب الى السريالية — كما في « تحت المظلة » ، ولكن — بصفة عامة — يميل الى التركيز في الحجم ، فيهتم اكثر بالقصة القصيرة ، كما تقصر رواياته حجما واحداثا وشخصيات ، ويعول على الحوار ، ويتكشف المعنى السياسي في وضوح .

والقيمة الفنية لرواياته الواقعية الممزوجة بالرمز اعلى بكثير من رواياته الاخيرة ذات الهدف السياسي المباشر مثل : حب تحت المطر والكرنك والمرايا ، وقد حاول أن يعود الى نهجه الاول في « حضرة المحترم » ثم رواية « قلب الليل » التي تعتبر تجربة حياته الفكرية والروحية ، ساقها في جو صوفي تأملي ، يذكرنا بتجربته الرائعة في « الشحاذ » التي يمكن اعتبارها قمة فنه الروائي .

الرواية

ورواية « الطريق » التي نشرت سنة ١٩٦٤ تعتبر من الروايات الجيدة من الناحية الفنية ، والمهمة في اكتشاف رؤية الكاتب وفلسفته . وهي تحكي قصة شاب متين البنيان جميل الصورة ، لكنه مجرد من اية موهبة ، نشأ ضائعا في مهد الخطيئة ، وان حرصت أمه أن تجنبه الاندماج في بيئتها المنحرفة لتجنبه مصيرها ، وقد حاول في بعض الفترات ان يتمرد على حياة هذه الام ، ولكن عوامل عديدة ، بعضها يرجع الى تكوينه ، وبعضها الى وراثته وبعضها الى ظروفه ، تضافرت لتقوده الى نهايته الفاجعة ، وتبدد أمله في انقاذ نفسه ، فتحول الى قاتل يواجه مصير القتلة .

لقد حاولت أمه ، في يومها الاخير ، ان تصل حباله بأبيه ، بعد أن تجاهلت هذا الاب طويلا ، ولكن .. هيهات !! لقد ادى هذا التجاهل الطويل الى نتائجه الوخيمة ، فبعد محاولات يائسة من الشاب « صابر » لا يعثر لابيه على اثر ، وحين تشتد عليه مطاردة ماضية الملوث فانه يجد نفسه مشدودا — بخيوط غير مرئية — الى هذا الماضي ، وهذا المعنى نستنتجه من حيرته بين الفتاة العاطفية السامية « الهام » والمرأة المادية المنحرفة « كريمة » ، لقد كان في بداية تعرفه اليهما يأخذ اتجاه من تجالسه ويتأثر بها ويحاول مجاراتها .. ولكن « كريمة » كانت صاحبة الغلبة ، فتورط في جريمة قتل من اجلها ، ثم قتلها ، وقبع — في النهاية — في زنزانته وحيدا ينتظر معجزة تنقذه او حكم الاعدام ينفذ فيه .

من الواضح أن هذه الرواية لها معان مباشرة محددة يمكن أن يهتدى اليها القارىء العادي بقليل من التفكير ، فهي رواية غير موغلة في الرمز وليس في احداثها غموض ، اذ تجري في عصرنا ، وفي المدن التي نعرفها ، وبين اناس كثيرا ما نواجه امثالهم ، وان كانت قضية البحث عن الاب ليست من الامور المألوفة ، فالرواية ــ بصفة عامة ــ قصة الانسان الحائر بين ماضيه الملوث ومستقبله الغامض ، وكيف ادى به ذلك الى التورط في الجريمة ، وقد اكد نجيب محفوظ هذا المنحى الواقعي في الرواية بتحديد الاماكن والاشخاص ، والاسهاب في وصف الجريمة وكيفية تنفيذها والحالات النفسية التي اعقبتها ، وخطوات التحقيق ، وكيف حامت الشكوك حول صابر وهو لا يدري ، وكيف سقط في الشرك الذي اعد له .

ويحدث احيانا أن يضع نجيب محفوظ في أعقاب الحوادث الفاجعة أشخاصا يتحاورون أو يعلقون بغية الكشف عن مرامي العمل الفني ، أو الادلاء بوجهات نظر حول الحادثة ، ونجد هذا على الاخص في « القاهرة الجديدة » ، فبعد افتضاح أمر محجوب عبد الدايم التقى زملاؤه القدامى وراحوا يناقشون اسباب تردي صديقهم القديم ، وفسر كل منهم الحادثة في ضوء معتقده الخاص ، ومن ثم أرجعها مأمون رضوان ذو النزعة الاسلامية الى الاخلاق وغياب المثل الاعلى ، وارجعها على طه الاشتراكي الى الفقر والفساد السياسي ، ونجد في هذه الرواية سلسلة من المقالات الصحفية ، تنشر عقب القبض على « صابر » واعترافه والكشف عن ماضيه الملوث ، ومن هذه المقالات البحث الذي قامت به مجلة الربيع مع نخبة من رجال الفكر ، فهذا البحث حيلة فنية يحاول بها المؤلف ان يحدد مرامي الرواية ، فقد تحدث استاذ في الجامعة عن الزواج غير المتكافىء بين عم خليل وكريمة باعتباره المسئول الاول عن الجريمة . وقال كاتب يوميات صحفية : ان المسئول الاول هو الفقر ، هو الذي اغرى زوج كريمة الاول ببيعها الى زوجها الثاني ، ان كريمة شهيدة لصراع الطبقات وفوارقها . وناقش استاذ بالخدمة الاجتماعية نشأة صابر في احضان تاجرة اعراض ورواسبها في نفسه . وقال استاذ علم نفس ان صابرا مصاب بعقدة حب الاب ، وأنه يمكن تفسير اندفاعه الاجرامي بأمرين مهمين ، فهو أولا وجد صاحب الفندق كرمز للسلطة ، وطمع في مصادرة امواله كما صادرت الحكومة أموال امه ، وقال شيخ من رجال الدين أن المسألة في جوهرها مسألة ايمان مفقود ، وان صابرا لو بذل في البحث عن الله عشر ما بذله في البحث عن أبيه لكتب الله له جميع ما طمح اليه عند أبيه في الدارين .

هذه اذن امكانات التفسير المباشر لجريمة صابر ودوافعها ، ادلى بها عدد من ذوي الثقافات المتنوعة ، وجاء تفسير كل منهم منسجما مع نوع نشاطه او اختصاصه ، ومن الواضح أن هذه التفسيرات ليست متناقضة ، لا يلغي بعضها بعضا ، وانما هي بالاحرى متكاملة ، ولكن الطريف حقا ، ان صابرا حين قرأ هذه الاقوال ، لم يشعر بأن اي واحد منها يمس شغاف نفسه أو يساعده على اكتشاف ذاته ، وبقي مسمر العينين على قضية مختلفة تماما : « قرأ صابر تلك التعليقات بفتور وحيرة ، ثم هز منكبيه استهانة وهو يقول : لكن أحدا لم يعرف ان كانت كريمة صادقة ام كاذبة ، ولا ان كان الرحيمي موجودا ام لا » وهذا يعني ان حياته ذهبت عبثا ، وان موقفه صار اشد غموضا ، وحين يأتي المحامي لزيارته ، ويحدثه عن « برهان » الذي رأى الرحيمي ولا يزال يتلقى رسائله وان كان لا يعرف مكانه ، فان صابرا ينتعش أمله في النجاة من الموت بمعجزة ، ثم لا يلبث أن يزداد حيرة وضياعا ، فتأتي هذه العبارة : « ليكن ما يكون » خاتمة للرواية ، ومعبرة عن الموقف النهائي لصابر ، الذي فقد السيطرة على مصيره تماما .

التفسير الرمزي للرواية

وبعد أن تعرفنا الى الدلالات الواقعية التي تنطوي عليها الرواية ، ينبغي أن نتعرف عليها في مستوى اخر هو المستوى الرمزي الذي يؤدي الى التفسير الفلسفي . ولكننا نوضح نقطتين : **الأولى** : ان التفسير الرمزي لاي عمل فني لا يختلقه الناقد او يتعسف في فرضه ، فلا بد أن يضع الاديب في عمله الفني من القرائن والاشارات ما يدل على الرمز ويقود الى تفسيره ، وهذا يعني ان الاسلوب الرمزي له خصائص لا نجدها في الاسلوب الواقعي مثلا ، ومن ثم لا يحق لنا ان نبادر الى اي عمل فني نقراه لنفسره تفسيرا رمزيا ، ما لم يتضمن قرائن عديدة ــ كما سنرى في هذه الرواية ــ تدعو الى الاعتقاد بأن المعاني والاحداث الظاهرة تنطوي على دلالات أعمق من هذا الظاهر وتتجاوز المدلول الحرفي للكلمات الى معانيها المجردة . **الثانية** : ان استعمال الرموز لا يعني التطابق المطلق بين الرمز والمرموز اليه ، وعلى سبيل التمثيل والتبسيط ، فان كاتبا ما لو جعل الثعلب رمزا لرجل ، فان هذا سيعني صفة المكر باعتبارها اهم خصائص المرموز به وصفاته ، ولا تمتد دلالة الرمز الى الحيوانية أو الرائحة الخبيثة او الفرو النادر مثلا .

والان .. ستبدو لنا الرواية في مستواها الرمزي اشد وضوحا من الناحية الفكرية ، واكثر تماسكا وقيمة من الناحية الفنية ، ويمكن أن نجملها في عبارات قليلة ، فالطريق هو طريق الانسان من الميلاد الى الموت ، يولد

في مهاد لم يختره ، ويحكمه مصير تراجيدي يساق اليه بين الجبر والاختيار ، حتى يجد نفسه يواجه النهاية بعد صراع مرير يبحث فيه عن الحقيقة دون أن يتأكد من شيء . وقضية الاهتمام بالمصير الانساني ، وعلاقة الانسان بخالقه ليست مقحمة على ادب نجيب محفوظ ، لقد كتب حولها اكثر من قصة قصيرة ، مثل « زعبلاوي » التي نجدها في مجموعة « دنيا الله » ، بل ان رواية « اولاد حارتنا » التي تبدأ بها المرحلة الرمزية ما هي الا تاريخ رمزي لرحلة الانسانية في البحث عن العدالة ، ومحاولة الاهتداء لشريعة الله في تنظيم الحياة .

فالطريق اذن هو طريق الانسان بين الولادة والموت ، وطريقه بين عناصر الخير وعناصر الشر ، والصراع الدائم بينهما في المجتمع وفي داخل النفس الانسانية ، المتأصل وراثيا قبل ميلادها .

وصابر هو الانسان الصابر اضطرارا ، وهذا قدره ، قد يكون له بعض الاختيار ، ولكن الاختيار في حقيقته راجع الى اضطرار خفي محكوم بالوراثة وظروف النشأة .

وصابر هذا ابن عنصرين متناقضين : الطين والروح ، وهما قطبا الصراع في تكوينه ، والغلبة للطين ، ففي أحضانه درج ، وفي رعايته نما ، ولقد غالب أصله باصرار في بادىء الامر ، ولكن هذا الاصرار جاء متأخرا ، فكانت النوازع المادية الطينية قد استحكمت .

الطين او المادة تمثلها بسيمة عمران ، فهي البسمة الخالدة ، بسمة الانثى القادرة على الاقتناع في كل مرحلة بطريقة . وهي تفجعه بالنهاية التي أوصلته اليها ، ثم تفتح له باب الامل في لقاء ابيه ، وتتخلى عنه في نفس اللحظة ، فلن تتحرر الروح الا بفناء الجسد فناء عضويا ، او فناء رمزيا بافناء رغباته وعلائقه بالحياة . وبسيمة انتهت على المستويين ، فدخلت السجن بخطاياها ، وخرجت من السجن المحدود لتواجه سجن الموت ، فالموت لم يحررها وانما قضى عليها .

اما الروح فيمثلها سيد سيد الرحيمي ، فهو سيد السادة الرحيم ، ويمكن أن يكون رمزا للذات الالهية ، فهو الذي سوى الانسان من طين ونفخ فيه من روحه وخلقه على صورته ، فكان صابر صورة من أبيه ، ولكن كما تقول بسيمة — كما يكون البدر على الورق صورة من البدر في السماء ... ولكن ما لبث الطين أن تمرد في كيان صابر ، فلم يكن دائما على استجابة لنداء الروح . لقد فرت بسيمة من زوجها الى رجل مثلها من اعماق الطين ما لبث ان خانها ، وادى هذا الى أن صار صابر ، وهو ابن شرعي لابيه وفيه من صورته الكثير ، لا ينتسب سلوكا لهذا الاب ،

فعاش ضلاله الخاص حتى انتهت ثروته .. انتهى غروره وجهله .. وأمام تراجع زحف الطين على نفسه ، اي بموت امه عرف ان الحرية والكرامة والسلام في اهتدائه الى ابيــه وانتسابه اليــه ، وليس مجرد المعرفة بانه موجود .. ومن ثم بدأت رحــلة البحث .

وكما انحدر صابر من المادة والروح في أصل فطرته ، فان رحلة حياته تستمر في توتر بين هذين القطبين المتباعدين الى درجة التناقض ، فكريمة تمثل المادة وهي استمرار للام ، والهام تمثل الــروح وهي امتداد للاب ، وحين يكتشف أن خلاصه الحقيقــي ومستقبله مع الهــام يكون قد تورط بالفعل ، وغلبه عنصره المادي على أمره ، وساقته كريمة الى الجريمة ..

فكما أن صابرا قد انحدر وراثة وتكوينا من عنصرين : المادة والروح، فكذلك يتكون المجتمع منهما ، ويتفاعل ويتصارع من خلالهما ، فالطــين والروح يمثلان الوراثة الفردية والوجود الاجتماعي ايضا .. وهذا المعنى الاخير تجسده كريمة والهــام .

أما فندق القاهرة الرخيص فانه الدنيا التي اجتازها في صبر بحثا عن أبيه ، وفيها ارتكب جريمته ، وفي الفندق مشابه من الدنيا ، فالناس يقيمون فيه بعض الوقت ثم يمضي كل لحال سبيله ، وهم — كما يقول المؤلف — يتجاورون في الغــرف والموائد والاستراحة ، وينــدر ان يعرف احد منهم الاخر . وعقب اكتشاف الجريمة وفزع النزلاء مــن التحقيق والشبهات ، يقول ان رائحة الموت طردت كثيرين من نزلائه ، ولكن غيرهم يجيئون ! .

واذا كان الفندق صورة مصغرة للدنيا فان الزنزانة هي القبر ، نزلها صابر منفردا في انتظار النهاية ، وفيها عرف — بعد فــوات الاوان — أن الرحيمي موجود قطعا ، وان حياته مبنية على الحــب ، ينشره في قارات الدنيا بين كافة ابنائه المبعثرين في هذه القارات ، فكيف ضل ضلالة وركب موجــة الكراهيــــة ؟! .

الشكــــــل الفنــــــي

الرواية في اطارها العام قامت على التمهيد لجريمة القتل ، ثم الاعداد للجريمة ذاتها ، ثم ارتكابها ، ثم اكتشاف القاتل والايقاع به . هذا الاطار الخارجي الواقعي يكشف عن مقابل اخر رمزي ، يمضي في نفس المراحل هو : التعريف بالاصول التي انحدر منها صابر ، ثم سعيه للتسامي عــن العنصر المادي في تكوينه ، ثم سقوطه ضحية لهذا العنصر ، وبرغم تلطخ يديه بالدماء ، فان عينيه ظلتا شاخصتين تنتظران الرحيمي ، فهو وحــده القادر على اخراج صابر من الظلمــات .

وسنحاول أن نتعرف الان على مجموع الاشارات الرمزية التي هدتنا

الـــــى وجـــود المعنـــــى الاخـر للروايـــة ، المعنـــــى الفلسفـــي ، ففـي هـذا المجـال لعبـت أسـمـاء الاشـخـاص ووظائفهم واسماء الاماكن دورا واضحا ، فهي ليست مجرد وسائل للتمييز بين شخص واخر ، وبخاصة حـين نضعها في علاقـات وتنامل الاحداث والاقوال المنسوبة الى كل منها ، ولنتذكر الان : الرحيمي وبسيمة عمران ، وابنهما صابر الحائر بينهما ، ثم استمرار حيرته بين كريمة والهام ، وكيف أوقع به محمد الساوي ، فهو الرجل «السو» الداهية ، وينقل اليه محمد طنطاوي المحامي خبر اهتدائه الى شخص يعـرف الرحيمي ويراسله ، وهذا الشخص كان يوقع مقالاته باسم « الصحفي المخضرم » فقد شهدت بوجود الرحيمي اقدم العصور ، واسمه علي برهان ، فهو أعلى واكد دليل على وجود الرحيمي . ومن قبل كان أعظم استاذ للشريعة في كلية الحقوق، فالرحيمي يهتدي اليه بالبرهان العقلي وبالشريعة اي الدليل النقلي ايضا ، وقد جمع بينهما برهان . أما والد الهام فهو عمرو زايد ، فهي رمز الروح الخالد ، في حين واجهت كريمة الموت ، فالجسد فان ، وقد ظل صابر الى اخر الرواية لا يعرف من أين انحدرت كريمة ، فهي حقيقة واقعة ، مؤثرة ، يحركها ماض مجهول ، هـــو الغريزة . وحــين نصل الى اسماء الاماكن والاشخاص نجدها على وفاق مع هذه الدلالات ، فصابر في الاسكندرية يقيم في شارع النبي دانيال ، فبيته خلية آسنة في تكوين روحي ، لكنه يهجر رمز الروح بحثا عن الروح ذاته ، ويهاجر باحثا ، فينزل الى فندق شارع الفسقية ذي البواكي ، فنحن على ابواب رحلة الموت والبكاء ، واذا نزل صابر في الغرفة رقم ١٣ فانـــه يعلـــن عن الغائـــب في صحيفة أبي الهول ، رمـــز الاسرار !!

وقد اقــام المؤلف روايتــه على تصميم من دعامتـــين متوازيتـــين في حالة تقابل مستمر ، وهذا التقابل هو مصدر الحركة ، وحين احتلت احدى الدعامتين مساحة أكبر من حجمها تحولت الحركة الى جريمة . هذا التوازي قائم بين كريمة والهام طوال الرواية ، لكن الكاتب نثر سلسلة من المقابلات التـــي جسمت هذا التوازن في بنـــاء الرواية ، كما أكدته في معنى الحياة نفسها ، وهي ذات وجهين ، فنجد في المشهد الواحد المقبرة الانيقة والمحتوى الدنس ، وحين يعود صابر من المقبرة ولا تزال رائحة التراب في انفه يجد البيت المقابل يتهيأ لاقامة حفل وفي نهاية البهو تعانق رجل وامراة ، فالحياة المدبرة هناك تقابل الحياة المقبلة هنا ، وهذا ما يعنيه قول صابر تعليقا على هذا المشهد أنه ابتداء من اليوم سيعرف الحياة على حقيقتها ، اي انهـــا تتحرك بين قطبين هما الموت والحياة ، وكل منهما يؤدي الى الاخر ، فلولا الحياة ما كان الموت .. والعكس صحيح . وكذلك يتناقض مظهر المعزيات مع مخبرهن ، فعلى وجوههن آثار اللطم وفي عيونهن نظرات التهتك ، وفي

حين كان القرآن يتلى في غرفة المرحومة كان المدعوون يتوافدون الى بيت الجيران . اما صابر فقد جعل نفسه في البداية في موقع بين القتل او العمل « علي أن اعمل او أن اقتل » ويقابل بين السجن والجامع ، ويكتشف نقطة تشابه بينهما على اختلاف الوظيفة ، كلاهما مفتوحان للجميع ، واحيانـــا يدخلهما الانسان لنبل في اخلاقه لا لاعوجـــاج .

وهذا التوازن في البداية يأخذ سمة الاستمرار خلال شخصيتي كريمة والهام كما اشرنا ، ولكن التوازي هنا يتم من خلال التداعي ، فكلما حضرت كريمة أو ذكرها ، تذكر الهاما وقابل بين المراتين ، والعكس صحيح . وقد تكرر هذا عشر مرات مما يؤكد المعنى الرمزي للمراتين ، فالغريزة والروح في حالة حضور وتفاعل مستمرين ، وليس من السهـــل ان يقضي على أي منهما قضاء مطلقا ، فهما الموت والحياة ، هما عنصرا الفناء والوجود ، فحين ذهب صابر الى الصحيفة لينشر الاعلان الذي يعتبر بمثابة ولادة جديدة له يجد المحرر مشغولا بكتابة اعلان وفاة ، فهكذا تتجاور الحياة والموت على صفحة واحدة ويكتبان بنفس الحروف ، بل انه قتل عم خليل ابو النجا برجل كرسي اثري كان يستعمل للولادة ، فاسباب الحياة هي اسباب الموت . . والموت متضمن في الحياة ذاتها . وفي تسميـــة الرجل سخرية حزينة ، فلم يكـــن خليـــلا اثـــيرا ، بل كـــان معمـــرا بغيضا ، ولم يكـــن « ابـــو النجـــا » بـــل كـــان هـــالكـــا فـــي الهالكـــين مهمـــا امتـــد به العمر . وحين نتأمل صفات المراتين فسنكتشف لهما هذا الامتداد لبسيمة والرحيمى ، فكريمة تجربة حسية ، بنت الجريمة ومدبرتها ، والهام تذكر بالرحيمي ، حتى ان صابرا يراه جالسا على كرسيها في المطعم حين استبد به الارق ثم نام وحلم . وفي حين تضلله كريمة عن أبيه « ومضت سيطرتها تزحف عليه كالزمن لا مهرب منه » كانت ـــ شأن الغريزة ـــ عمياء لا تعي نفسها ، لكنه هو ، الانسان ، يعيها جيدا ، فصابر يصمم على انه رآهـــا قبل ذلك ، وأن له معها تجربة ، وهي تنكر ذلك بكل شدة .

« ـــ عندما رأيتك قادما منذ عشرة أيام قلت لنفسي . . هذا هو .

فهتف بانتصار : الاسكندرية ؟!

ـــ كلا ، لا اقصد هذا ، ولكنني قلت هذا هو رجلي !

ـــ والاسكندريـــــــة ؟

ـــ انت تختلق حكايات لا اصل لها .

ـــ حقـــــا ؟

ـــ ولم اكذب عليـــك ؟

ـــ عجيب أن يخلق مثلك مرتين ! » .

ولكن هل يعنـــي الوعي بالغريزة ، مجرد الوعي ، أن السيطرة عليهـــا قد تمت ؟ كلا ، فعلى الرغم من تأكد صابر انه التقى بها في ماضيه ، وانهـــا مغامرة خطرة مكشوفة لا تهاب احدا ، فانه انصاع لها وسقط في الخطيئة ، حقا انه قتلها ، ولكن بعد أن قتلته !!

أما الهام فانها قدمت له الحب صافيا ، ورأس المال بلا جريمـــة ، وحاولت أن تقدم له « العمل » بديلا عن الجريمة . ولكنه رأى أن اي عمل لا يرتكز على الايمان بالخالق والانتماء اليه والمعرفة به يفقد قيمته : « لا قيمة لاي عمل يجيء عن غير طريق ابي .. حتـــى حبنـــا لا قيمة له بدون ابي » .. فهذا الاب هو الحرية والكرامة والسلام حين يكون الانتساب له وحــــده .

ان اول جملة حوارية في الرواية : « تذكر ربك » واخر جملة قالهـــا صابر وصارت ختاما للرواية : « ليكن مـــا يكون » والربـــط بين البداية والنهاية يعطي العمل مغزاه النهائي او معناه الكلي ، فالرواية عن مصير الانسان المأسوي ، عن رحلته الشاقة في الدنيا وما يستهدف له من تأثيرات غريزية واجتماعية ، وعن فطرته النقية التي تشده الى اعلى وتعوقه عناصر الطين في تركيبه .. لقد تذكـــر صابر اباه بعد جهـــل طويل ، وبذلك ولد والطريق مسدود امامه دون أن يفطن اليه ، وحين اصطدم بالنهاية المروعة تذكر من جديد أنه ضحية قدر لا سلطان له عليه ، فراح يهتف يائسا يداعبه أمل غامض في النجاة : « ليكن ما يكون » .

الفصل الثالث

روايـــات ونقـــــاد

الفتـــى العربي وصدمـــة الحضــــارة الأوروبيـــة

ان الادب في جوهره نقد للحياة ، ولا يعني هذا ان الاديب لا يكتب الا حين يصطدم بالعيوب ،أو أن هدفه اظهار نواقص الحياة ، لان مفهوم « النقد » يتجاوز ذلك ، ان نقد الحياة كما يعني اظهار سلبياتها سيعني على الاكثر محاولة اكتشافها وتفسيرها ، محاولة فهمها ، من خلال سبر أغوار النفس الانسانية ، واختبار العلاقات الاجتماعية ، ورصد التجارب الجديدة المتنوعة .. والاديب في كل ذلك يهدف الى أن يصير الانسان اكثر وعيـــا بذاته ، وأن تكون الحياة اكثر جمالا ، وأن تكون العلاقة بين هذين القطبين : الانسان والحياة ، أكثرفاعلية وخصبا .

وهذا هو المعنى الذي نريده بالقول بأن الادب نقد للحياة . ثم يأتي دور الناقد الادبي لتقويم علاقة ثلاثية الاركان ، هو طرف أصيل فيها ، والعمل الفني وصاحبه طرف ثان ، والحياة التي يرمقها الطرفان ويستمدان منها مشروعية الوجود والحكم النهائي والمصدر الاساسي .. طــــــرف ثالث !!

والظاهرة التي اتجهت الى نقد جانب من الحياة ، تتمثل في عدد من الروايات العربية ، امتدت على مساحة زمنية تقارب القرن ، وكان هدفها أن تكتشف علاقـــة الانسان العربي بالحضارة الاوروبية ، واثارها النفسية والعقلية عليه ، حين يسافر الى هناك لطلب العلم أو السياحة مثلا .

نظــرة تاريخيــة على امتــداد الظاهــرة *

ان رفاعة الطهطاوي يعتبر صاحب أقدم رحلة الى أوروبا في مجال التعبير الفني ، وذلك في كتابه « تخليص الابريز » — ١٨٣٤ م — الذي قدم فيه الى القارىءملاحظاتهوتحليلاته نتيجة المشاهدة والدرس في فرنسا ،ولكن الطهطاوي لم يكن كاتبا روائيا ، فظل هو المؤلف والبطل ، وادار الحوار بين الحضارتين : الشرقية الاسلامية ، والغربية من موقف العرض والمناقشة ، وهي مناقشة فكرية مجردة .

ويكتب علي مبارك رواية تعليمية سنة ١٨٨٣ م ينشر من خلالها اراءه التربوية ، والدعوة الى الاخذ بجانب من الحضارة الغربية ، وهكذا يذهب « علاء الدين » — الذي حملت الرواية اسمه ، مع ولده برهان الدين ، مع السائح الانجليزي — يذهبون الى باريس — وليس الى انجلترا — ليتعرفا على الحياة في الجانب الاخر .. ومن خلال المشاهدات يهاجم علي مبارك — أو علاء الدين — نظام التعليم التقليدي الذي يكتفي ببعض المعارف الدينية والسطحية ، ويسلم للفرنسيين بالتفوق الحضاري .

ومحاولة التوفيق بين القيم الاسلامية والشرقية ، وبين الحضارة الغربية ، هي ما انتهى اليه محمد المويلحي ، في مقاماته التي اخذت شكلا قصصيا ، تحت عنوان : « حديث عيسى بن هشام » وقد نشرت سنة ١٩٠٦ وأحداثها تجري في المنام ، ولكن الكاتب أقام فصولها المتتابعة في الموازنة بين فترتين متباعدتين من تاريخ المجتمع المصري ، قد يكون بينهما قرن من الزمان ، ولكن القصد كان الموازنة بين خصال المجتمع وطبائعه قبل الاتصال بأوروبا ، وهذه الخصال والطبائع بعد ان ارسل أبناءه للدراسة هناك ، واستقدم الى أرضه كثيرا من الاوروبيين ، بل سقط بجملته في قبضة الاستعمار . ولم يكن رفض الاستعمار الاوروبي دافعا لرفض الثقافة والحضارة الاوروبية ، ما دامت لا تناقض القيم الدينية والعادات الطيبة المتأصلة .. وهذا يعني أن المويلحى كان من فريق « التوفيقيين » بين الحضارتين ، وأنه حين ارسل عيسى بن هشام والباشا الى باريس — أيضا — لمشاهدة معرضها الدولي في تلك السنة ، لم يجعلهما مبهورين بما شاهدا بدرجة تنسيهما ماضيهما .. بل راحا يدافعان عن تقاليد مجتمعهما وأخلاقه ، وينعيان عليه تقليد الغربيين ، ويحلمان بأن يكون التقليد في النظام والتعليم والاختراع ، دون الاخلاق والمظاهر .

وقد اهتم توفيق الحكيم بهذه القضية اهتماما خاصا ، فطرحها اكثر من مرة ، وهي ليست بعيدة عن مرمى اهتمامه ، فقد خاضها بنفسه حين

---

* من كتاب : الواقعية في الرواية العربية .. بتصرف .

ذهب الى فرنسا ، وعاش في باريس أكثر من عامين . وقد ظهر هذا الاهتمام في أول رواية له وهي « عودة الروح » حين جرى الحوار بين مهندس الري الانجليزي ومفتش الاثار الفرنسي ، وانحاز المهندس الى حضارته الغربية ، في حين راح رجل الاثار يمجد التاريخ ويظهر القوى الخافية في نفسية الشعب وتكوينه الروحي ، ويفضله على المجتمعات الغربية ، وتأخذ قضية الصدمة الحضارية والتفاعل الثقافي كافة امتدادها حين يكتب الحكيم رواية « عصفور من الشرق » ، و « محسن » يمثل بأمانة موقف المثقف العربي في تلك الفترة ، حين كان يذهب الى أوروبا طلبا للعلم ، ومن ثم فانه ينطوي سلفا على اعجاب مسبق بالحضارة الغربية وما أحرزت من تقدم ، فاذا عاش هناك وشاهد الطابع الصناعي العملي ، وروح النظام والصرامة بهرته تلك الحضارة المادية وتمنى لو يستطيع أن ينقلها الى بلاده التي لا تزال تعيش عصور الاحلام والاساطير !! هكذا كان موقف محسن — ذلك العصفور القادم من الشرق — في البداية ، وكذلك وجد حافزا للاقتناع في شخص صديقه « أندريه » الذي يؤمن بالالة والعمل وحق الانسان في حياة عادلة . . فقط . وهنا يظهر « ايفان » — وهو عامل روسي أبيض ، هارب من التحول الاشتراكي في بلاده ، يعيش في باريس منفيا ، ويرفض الحضارة المادية ، بل يحلم بهذا الشرق الروحي الحالم الذي يرفضه محسن ، ويرى أن الايمان بالغيب ، وبالجنة والنار ، والثقة بخلود الروح أقوى عـــزاء للانسان ، أما مجتمع المادة والصراعات والراسمالية فانه لم يجلـــب للانسانية الا الشقاء !! وهكذا يظل محسن حائرا بين آراء أندريه واراء ايفان ، اي انه ظل الى النهاية بلا موقف متميز . . يحلم بأن تصير بلاده مثل الدول الاوروبية ،ولكنه لا يستطيع أن « يتنازل » عن ايمانه الشرقي وعقائده الدينية !!

ويكتب طه حسين قصة « اديب » ، وهي مستمدة من تجربة صديق له ذهب الى فرنسا فذاب في الحضارة الغربية ، ثم قامت الحرب وحيل بينه وبين العودة الى بلاده ، فانتهي الى الضياع ، فالجنون .

ثم يكتب يحيى حقي قصته المتميزة « قنديل أم هاشم » ، ويختـــار لبطله اسماعيل أن يدرس الطب في انجلترا — بعد أن كان الرحيل عادة الى فرنسا — التي استطاعت أن تغيره كثيرا ، فلم يعد ذلك المتواضع السمح المتعـــاطف مع الاخرين . . لقد اختلطت العزيمة بالقسوة ، والصراحة بتجاهل العواطف ، اي انه فقد ايمانه الشرقي وأراد أن يعيش بقيم أوروبية شاملة ، وهنا واجه الخيبة وسوء المآل ، ولم يجد من يستمع اليه أو يتأثر به ، انه لكي يؤثر في الاخرين ينبغي أن تكون ثورته من أجلهم ، لا أن تكون ثورته عليهم . . وقد كان . . فانتهى الصراع الى تفاعل ومسالمة .

واخيرا يظهر « خالد » بطل « مليم الاكبر » التي كتبها عادل كامل ، وخالد ابن قاض سابق ومسئول كبير بالداخلية ، ذهب الى انجلترا غافل النفس عن العالم الواسع من حوله ، الى أن قام في احدى عطلات الدراسة برحلة في بعض الدول الاوروبية ، فلما عاد الى جامعته بدأ عقله يدور حول ما استوعبه من تجارب واحساسات ، وانتهى الى نقلة فكرية وسياسية خطيرة ، فلم يعد عالمه أفرادا متميزين ، ولكن طبقات في مجتمع ، اصبح ينظر الى الغنى والفقر — لاكنزوات دهر غاشم ، وانما هي النتيجة الحتمية لتفاعل الاوضاع الاقتصادية والنظم السياسية .. وهكذا انتهى الى الايمان بالاشتراكية ، وهو ابن الاقطاعي الثري ، وعاد الى وطنه ليبشر بها سرا بين جماعات من البوهيميين والحالمين ، فلم ينته الى شيء ، وهنا دفعته جرأته ويأسه الى ان يخطب في المقهى علانية داعيا الشعب الى الثورة وفرض التغيير !! وقد سخر منه رواد المقهى او لم يفهموا دعوته ، وقبض عليه رجال الشرطة السرية ، ثم أفرج عنه مراعاة لمنصب والده ، أما رفاقه الذين بشرهم سابقا بدعوته ، فقد تبددوا وبحث كل منهم عن حل فردي لمشكلته !!

هذا اذن تيار واضح في تطور الرواية العربية، استكملته روايتان هما: « الحي اللاتيني » التي كتبها سهيل ادريس سنة ١٩٥٣ ، « وموسم الهجرة الى الشمال » التي كتبها الطيب صالح سنة ١٩٧٠ ، والكاتب الاول من لبنان واتجه الى الحي اللاتيني في باريس ، والثاني من السودان واتجه الى انجلترا وعاد الى بلاده من جديد . الكاتب الاول عاش حبيس تجربته الخاصة بصورة مباشرة ، فجاءت روايته تسجيلا لواقعه الحي ، والكاتب الثاني يرتفع عن الواقع الى واقع أصدق وأعمق ، فتجربته هي التجربة الافريقية التي لم تغادر عالم السحر والتعاويذ وان استنبتت في انجلترا وتفوقت دراسيا على الانجليز .

والان .. لنعط الفرصة للنقاد ، ليعرض كل منهم جانبا من الرواية التي اثرها :

الرواية الأولى

الحـــي اللاتينـــــي

تاليف : سهيل ادريس

نقد يوســـف الشـــاروني *

يبدأ بتحديد اهمية النقد ، ودوره في الاحاطة بمجمل اعمال الاديب ، ليتمكن من تقديمه الى القراء تقديما صحيحا ، ثم يأخذ في تلخيص القصة ، وتقسيمها او تقسيم حياة بطلها الى مراحل ، ويستعرض كل مرحلة في عرض تحليلي يكشف عن النوازع والمشكلات التي يواجهها البطل ، واسباب تلك المشكلات الحضارية والاجتماعية والنفسية . يقول :

« وقصة الحي اللاتيني ، هي قصة شاب لبناني سافر الى فرنسا ثم عاد ومعه اجازة الدكتوراه في الادب العربي . قصة شاب كانت المرأة — وهو في الشرق — اخطر همومه . فأصبحت — بعد ذهابه الى باريس — أحـــد همومه ، قصة الصراع بين الام والعشيقة ، الصراع بين الخضوع لتقاليد تتعارض مع سعادة الفرد ، وسعادة الفرد التي تتعارض مع هذه التقاليد ، فهي قصة المجتمع المتناقض ، وبالتالي قصة الفرد المعذب المنقسم على نفسه ، لانه موزع بين مطالب مجتمعه ومطالب سعادته في بيئـــة لا تستطيع أن تجعل من الاثنين كلا واحدا .

وتنقسم الرواية الى ثلاثة اقسام . في القسم الاول نرى شابا شرقيا يسافر لاول مرة الى باريس التي طالما كان يحلم بها ، وحين وضع قدمه في العاصمة الفرنسية ، لميكن همه الا هم الشاب المراهق الذي لا شاغل له الا البحث عن المرأة بحثا مصحوبا باشفاق وتهيب وخيبة . فهو يقول محدثا نفسه عن المرأة « لقد اتيت الى باريس من اجلها . والان أرأيت انك كنت مخدوعا عن نفسك ، ساعة كنت تتصور انهن كثيرات ، كثيرات هنا ، وانه يكفيك أن تسير في الطريق ليتهافتن عليك ويحدثنك حديث الهوى »

وتمر صفحات هذا القسم الواحدة تلو الاخرى، وانت تبحث عبثا عن اسم بطل الرواية ، فالبطل في هذه القصة لا اسم له ، بل هو مجرد ضمير ، ضمير المتكلم احيانا وضمير المخاطب احيانا أخرى وضمير الغائب في أغلب الاحايين . وها هو مثال يصف فيه المؤلف بطله وهو يحاول الاتصال بفتاة تجلس في السينما الى جواره « ونعم بالدفء الحقيقي ، وظل قابضا على

---

* مجلة الآداب البيروتية — ابريل ١٩٥٤

تلك اليد الحلوة الناعمة كأنها الكنز .. اني لاشعر شعورا غريبا بأني بدات أحب هذه الفتاة التي لم ارها ، ولا أعلم من أمرها شيئا . وفي غمرة من الاندفاع رفع يد الفتاة على مهل ، وانحنى بجسمه يودعها قبلة محمومة هامسة .. انطلق يا صاحبي ، لقد كسبت المعركة » . وهكذا نرى المؤلف يحوم حول بطله متمتما بضمائر اللغة من غير أن يذكر اسمه ، حتى ليتساءل القارىء : الا تكون الصلة قوية بين المؤلف وبطله بحيث لم يستطع أن يفصله عن ذاته فيعطيه وجودا مستقلا ؟ » .

يلمح الناقد هنا الى أن سهيل ادريس نفسه هو بطل روايته ، وانه لم يتمكن من الانفصال عن تجربته الذاتية بحيث يحولها الى الرؤية الموضوعية للتمزق الحضاري الذي كان يعيشه الفتى العربي في غربته . وبعد الاشارة الى اهتماماته بالمراة الباريسية ، تلك الاهتمامات المحمومة ، التي تعبر عن غياب النضج ، عن المراهقة .. تبدأ المرحلة الثانية :

« اما القسم الثاني ففيه يعبر البطل من مرحلة المراهقة الى مرحلة الحب الناضج . حب جانين مونترو تلك الفتاة الالزاسية التي تفهم الشرف على نحو مغاير لما تفهمه الفتاة الشرقية .

فالشرف عندها هو « الاخلاص » وليس المحافظة على بكارتها . لقد رات خطيبها يخونها وهما ما يزالان خطيبين ، فماذا يفعل معها بعد الزواج ؟ ولهـذا قررت رفضه رغم اعتذاره والحاحه ، وفي باريس اعطت روحها وجسدها « للعربي » — كما حلا لها ان تلقبه — الذي حصل معها على الحب المتكامل لاول مرة . وكان من قبل يحصل عليه في الشرق محروما من أحد شقيه ، فلم يتذوق الحب الكامل أبدا : اما عاطفة محرومة من الجسد ، واما جسد محروم من العاطفة . أما الان فهو يشاركها في الجسد والعاطفة والثقافة .

وهنا — وفي غمرة هذا الصراع — نجد وجه امه يطل عليه من جديد ، فخطاباتها ترده وهو لا يستطيع أن يصارحها ، لانها لا تقره على شيء من هذا . وهو الان يريد أن يكون مستقلا عن اسرته تماما ، فقد كان كل سر مباحا لديهم . أما الان فيجب أن يتصرف وحده . انه يجاهد في المعركة لكي يخرج عن روابط اسرته التي تشده وتقف عقبة في سبيل سعادته » .

هكذا يحتدم الصراع الدرامي في نفس البطل الممزق بين قيم حياته الماضية في بيروت ، واوضاع واقعه الراهن في باريس .. فلكل مدينة

ماضيها وروابطها ، وهو في بيروت جزء من اسرة وتكوين شامل ، لكنه في باريس يطفو في المكان الذي يريد .. فالى أي مصير تساق علاقته العاطفية بجانين ؟ هنا يبدأ القسم الثالث :

« أما في القسم الثالث فتبلغ المأساة قمتها عن طريقين ، احدهما يمهد للاخر . فبطلنا قد عاد الى بيروت في اجازة قصيرة ، وبذلك واجه امه وجها لوجه ، فتجسد عامل المنع واصبح بدوره هو « الحاضر » بعد أن كان مجرد ذكرى وكلمات في رسائل يمكن دفعها بعيدا . اما جانين فقد أخذت هي بدورها تصبح مجرد ذكرى ، مجرد كلمات في رسائل . وبهذا توازن الموقف وبلغ الصراع اوجه في نفسية بطلنا ، فالسفر هنا من باريس الى بيروت هو عودة من عالم العشيقة الى عالم الام ، من العالم الذي حقق فيه الفرد وجوده كله : غريزته وعاطفته وعقله ، الى العالم الذي ينمحي فيه الفرد في المحيط الاجتماعي الاكبر : الاسرة احيانا والوطن أحيانا اخرى والشرق بمشاكله احيانا ثالثة . « لنترك باريس وأهل باريس ... اريد أن اعيش معكم الان ، معك انت يا أمي ... حدثيني » . وفي وسط هذا الصراع تطفو ناهدة من جديد ، وناهدة هي الحل الذي تقدمه التقاليد أو المجتمع أو الانا الاعلى Super ago ليصرف البطل عن خروجه عليه . هي الرشوة التي يقدمها له لكي يندمج من جديد في مجتمعه وينسى فرديته . وهو يرفض ناهدة ، ذلك الرمز الذي يقدمه له مجتمعه لكي يخضع له بخضوعه لها ، لكنه يرفض هذا الخضوع الرمزي الظاهري لهما . ولهذا فبطلنا ممزق هنا ، لانه ابن عاق في الظاهر ، وهو خاضع في اعماقه . وفي صفحات رائعة يصور لنا المؤلف موقف الفتاة الشرقية « ثم رآها تتراجع فجأة وفي عينيها اثارة من خوف .. ولا يدري أي عالم انفتح له في هذه الخطوة المتراجعة . لقد رأى الفتاة الشرقية ، الفتاة العربية ، تتراجع أمام الشاب ، أي شاب ، عربيا كان أم أجنبيا ، أمام الرجل ، وعيناها طافحتان بالخوف منه . رواسب الخوف تجمعت اجيالا في هذه الخطوة » . ثم صور تصويرا لا يقل روعة موقف الفتاة الشرقية المحرومة التي تخاف جسدها وتخاف الرجل الذي يفجر فيها هذا الجسد . وصور — في سخرية مريرة — كيف رفضت ناهدة قراءة مسرحية لبول سارتر لان عنوانها « المومس » وهي تخشى أن يرى والدها هذا العنوان فيظن بها الظنون .

اما أخته هدى فحاولت أن تقف موقفا وسطا بين مجتمعه وسعادته ، فهي حين تستعرض صور جانين تطري جمالها ، ولكن حين رأت صورة اخيها يقبل جانين تذفت بالصورة في وجهه ، فهي مستعدة أن توافقه ولكن الى حين ، فقط الى حين وليس الى النهاية ابدا ، وما لبث أن نظر

الى اخته قائلا « بلى يا عزيزتي . كم انت مشوقة الى مثل هذه الضمة ، كم تحلمين بشفتي رجل تلتصقان بشفتيك يا هدى المسكينة » وهكذا يحاول بطلنا ان يشرك معه اخته في ثورته وتحقيق وجوده المستقل عن مجتمعه المتأخر . وما لبثت هدى أن ردت عليه قائلة « لا بأس عليك يا أخي .. ولكن حذار أن تطلع أمك على شيء من ذلك . يخيل الي احيانا أن نفسها قابلة للحسد » وهكذا عبرت لنا هدى عن موقف المجتمع الشرقي الذي نعيش فيه ازاء سعادة اي فرد فيه ، فهو ليس موقف الفرح ، بل هو « الحسد » ، وهكذا كانت عودته لامه هي التمهيد الضروري للخطوة التالية التي بلغت بها المأساة قمتها ، فعندما تتوازن القوى المتعارضة يبلغ الدرام ذروته ويؤذن اذ ذاك بضرورة التغلب لاحد الجانبين المتصارعين . ولقد جاءت الخطوة الثانية ، في رسالة بعثت بها جانين من باريس الى بطلنا ببيروت تقول له فيها « لقد قصدت الطبيب امس . فابلغني اني ساصبح أما . انها ثمرة حبنا يا حبيبي . ولست ادري ما ينبغي لي أن افعله . لكنني انتظر منك اشارة لانني لا أملك وحدي أن اتخذ قرارا ما . فماذا افعل يا حبيبي ؟ » .

وهنا وجدت الام ، التقاليد ، الضمير الاجتماعي الفرصة الذهبية : لقد بلغ الصراع ذروته ، وكان الجانب المكافح المناضل يمتحن امتحانا شديدا عسيرا « انظر اي مأزق اوقعت فيه نفسك ، واوقعتنا ؟ » . هكذا قالت له امه . وهو الان يعيش مع امه ومع التقاليد التي نما فيها وشرب منها ، ولم تكن جانين الان سوى مجرد ازعاج للام وللتقاليد التي تكونه وتكون مجتمعه ، فعليه أن يبعدها حتى يحصل على شيء من الانسجام مع الوسط الذي يكون حاضره . « وشعر بانه معزول عن كل شيء ، خارج من كل شيء » واتضح له فجاة أن جانين ليست بكرا ، وانها من غير دينه ، وانها تشتغل في مخزن — وكان اهله قد رفضوا من قبل أن تشتغل أخته هدى بالتدريس ، وكان هو ممن أيدوا هذا الرفض — وانها فتاة أجنبية ، بل وفرنسية بالذات ولقد عرف فرنسيات كثيرات اختلس معهن لذة عارضة ثم مضى ومضين لشئونهن ، « فدخل غرفته ، واغلق خلفه الباب ، وجلس الى طاولته . وحين امسك القلم ليكتب شعر بأن وجه امه ، ذلك الوجه المتجعد الهادىء ، المحنك الرصين ، يقف فوق رأسه . لم يعرف ان كانت امه قد لحقت به حقا ، ووقف فوقه جسما يلمس ، أم انه قد حمل معه هذه الرؤية الى غرفته . وأيا ما كان فقد رأى ، وهو يكتب تلك الرسالة ، ظل ذلك الراس ، راس امه يهتز هادئا ، موافقا تارة ومعارضا تارة اخرى ، حتى انجز كتابة هذه الاسطر » وهكذا انكشف تماما الدور الذي تقوم به الام خلال القصة كلها . اما ما كتبه فكان تبرؤا من مسئوليته تجاه جانين بعد أن نبهته امه الى أن

« كل ما قد يكتبه في هذا الشان يمكن أن يسجل عليه وثيقة تدينه لو شاءت هي أن ترفع أمرها الى القضاء . ولقد زاد هذا في رعبه وترويعه » . وهكذا انتصرت الام والتقاليد والضمير الاجتماعي .

وكان لهذه الخطوة رد فعلها الطبيعي . انه يحن من جديد الى الارض التي حقق فيها وجوده ردحا من الزمان . انه يحس الان انه في المنفى ، وان سجانه لم يكن الا امه . لم يحب أمه ، لم يحس هذا التعلق الشديد بها ؟ »

وهكذا يعود الى باريس من جديد ، ويتخلص من تأثير الام (رمز التأثير الاجتماعي) ولكن جانين تكون قد اتخذت لنفسها طريقا اخر ، اختارته بمحض ارادتها وصممت عليه ، فلم يعد أمام صاحبنا الا أن يحقق طموحه في العمل القومي ، وانجاز رسالته العلمية .

★★★

نقد رجاء النقاش *

يربط الناقد بين صدور الرواية وطبيعة المرحلة المتطلعة بالنسبة للنهضة العربية ، ومن ثم يحدد علامتين بارزتين :

« وفي هذه المرحلة من النزوع الى تغيير حياتنا ومفاهيمنا الادبية استطعنا أن نخطو خطوتين متداخلتين ، كان لهما أكبر الاثر فيما وصل اليه أدبنا المعاصر من نهضة ورقي . أما الخطوة الاولى فهي الانتصار على « الشكل » حيث بدأنا نعدد الاشكال الفنية من قصة الى مقالة الى الوان مختلفة من التعبير الشعري ، وكان لهذا التعدد في الاشكال اثره في تغيير المضمون الادبي الذي تحتويه . فقد أصبح الفن عندنا اكثر قابلية على استيعاب تجاربنا ، والمشاركة في التعبير عن مشاكلنا ، مما كان عليه ادبنا في الماضي ، حيث كانت القضايا الجزئية والانفعالات السطحية للافراد هي المضمون الغالب للاشكال الفنية التي كان الادب العربي محصورا فيها ، على راسها القصيدة .

أما الخطوة الثانية التي تركت اثرها على تطورنا في مجال التعبير ، فهي الانتصار على انعزاليتنا بالنسبة للآداب العالمية الاخرى . فقد اتصلنا بها اتصالا ايجابيا وتركت بعض مدارسها واتجاهاتها اثرا يمكن

* مجلة الآداب البيروتية — مايو ١٩٥٤

رصد مظاهره بدراسة الاتجاهات المختلفة التي تمثل ادبنا المعاصر . وقصة « الحي اللاتيني » لسهيل ادريس تمثل هذه الحركة الجريئة في ادبنا ، فهي من جانب تضعنا أمام قضيتنا الكبرى في وسط « عالمي » نستطيع ان نتبين من خلاله حقيقة واقعنا الداخلي : عقدنا ، أمراضنا ، ما نحن في حاجة اليه لننتصر على عقبات الطريق التي نسير فيها الى غاياتنا واهدافنا المختلفة . اذ تعرض احتكاك الفرد العربي الخالص بواقع العوالم الاخرى وتعطينا الذبذبات المختلفة التي تطرأ على هذا الفرد ازاء ما يلقاه في الحياة الجديدة التي تواجهه بعد أن فتح عالمه المغلق وخرج منه ، ليتبين حقيقته التي تبدو وبوضوح في هذه البيئة الانسانية الكبيرة التي اسميناها بالوسط العالمي . فقضايا الشعوب المظلومة التي ينتسب اليها بطل القصة وبعض الشخصيات غير الرئيسية ، هي المضمـــون الرئيسي للقصة ، حيث لا ينى سهيـــل ادريس يدفع القارىء خلال الاحداث المتطورة النامية للقصة الى الاحساس بأنه أمام قضية انسانية كبرى . وحتى في تلك اللحظة التي يبلغ فيها شعور القارىء بالمأساة التي تعيش فيها بطلة القصة اقصى درجاته ، نجد هذه القضية توجه المأساة لا العكس .

والى جانب ذلك نجد سهيل ادريس فنانا قد درس أصول فنـــه في قراءة واعية وتأثر تأثرا واضحا بالاتجاه الوجودي وبخاصة عند زعيمه المعاصر « سارتر » ، وتأثر المؤلف « بتكنيك » القصة عند سارتر يتضح في خلال الفصول المختلفة « للحي اللاتيني » . ونستطيع أن نركز هذا الاثر في ظاهرتين اولاهما : « اسلوب القصة » فالبطـــل هو الذي يرويها على لسانه مع تداخل في شخصيته كغائب ، ومتكلم ، ومخاطب . أما الثانية فهي عدم التزام التسلسل الزمني والمكانيفي سرد الاحداثونمو الشخصيات خلالها ، فهو يعطيك « الموقف » أحيانا ثم يعود الى ما سبقه من مواقف ، ثم يعود ثانية الى استكمال أحداث الموقف الاول . ويتميز هذا الاتجاه في اعطاء القيمة للموقف دون التسلسل المنظم بأنه ينقل القارىء من مجرد السرد الى عالم اخر يشعر فيه بحرية انسانية لا تعطى له اذا ما كـــان مقيدا بمقدمات الموقف ونتائجه ، وكذلك بأسبقيته الزمنية والمكانية . فالقارىء يشعر أنه يعيش في حياة ، لا في جزء خاص من حياة افرادها شخصيات القصة ، وذلك ما نلمسه اذا ما أخذنا فيقراءة قصـــة تتتبع شخصية واحدة أو عدة شخصيات تتبعا متسلسلا . هنا تحس انك تقرأ قصة وان هذه القصة « صندوق مغلق » يحتوي كائنات تفقد أمامهـــا شعورك بالحياة ككل .. الحياة المفتوحة التي تنسيك انك تقرأ قصة ، فتحس أنك تعيش في عالم مليء بالناس والاحداث ، وان البطل مثلا قريب منك ، وأنه لا يبعد أن تكون أنت أو أحد معارفك هذا البطل الذي يعاني أحداث القصة ويعيش في مجتمعها ويمر بمواقف يكون سلبيا في بعضهـــا

ويعيش في بعضها الاخر بذهنه ومشاعره . واذا قارنا قصة سهيل ادريس بقصة سارتر « طريق الحرية » في أجزائها الثلاثة ، لاستطعنا أن نتبين تأثر سهيل ادريس بسارتر في شكل واضح . وفي الفصل العاشر من القسم الثاني من « الحي اللاتيني » تبدو هذه الظاهرة بوضوح اكثر منها في اي فصل اخر .

وبين « الحي اللاتيني » و « سن الرشد » ، وهي القصة الاولى من « طريق الحرية » لسارتر ، نجد شيئا اخر ، فالمشكلة التي تعرضت لها « مارسيل » بطلة « سن الرشد » هي نفسها التي تعرضت لها « جانين » بطلة « الحي اللاتيني » . « فمارسيل » و « جانين » تحملان عن طريق غير شرعي بالنسبة لالتزامات المجتمع وتقاليده ، ويختلف موقف الكاتبين بعد ذلك تبعا لاختلاف ما يشغل كلا منهما من مشاكل ، وتبعا لاختلاف مفاهيمهما عن الحياة . فسارتر مثلا لا يفكر في الاعتداء على وجود انساني ما بان يرفض حل المشكلة بعملية اجهاض ، بل يتيح كل الظروف التي تمكن من حدوث العملية ، ثم يدع مارسيل تختار « وجود » وليدها ، ويواجه المشكلة بعد ذلك على أساس أن هذا الوجود قد أصبح « ضرورة » . أما سهيل ادريس فيمكن « جانين » من اتمام عملية الاجهاض فيكمل بذلك نسيج مأساة كبيرة تنتهي بها الى حي « سان جرمان ديبريه » ذلك لان سهيل ادريس في قصته ليس مشغولا بقضية الوجود الانساني العام ، بل تشغله قضية هذا الوجود محدودا في اطار من أوضاع الشعوب المريضة المظلومة التي ينتسب اليها بطل القصة ، وهو يستغل هذه المأساة أيضا في التعبير والدفاع عن هذه القضية الكبيرة التي تشغله والتي تشغل عالمه الذي يعيش فيه : معي ومعك ومع كل شرقي عربي يعاني الحياة في هذه الفترة .

على أن وظيفة جانين في هذه القصة ليست مقصورة على استغلال ما تركته في نفس القارىء من تأثير لخدمة قضية اعم ، بل تحمل أيضا هدفا اخر هو وضعها على الطرف المقابل للمراة العربية التي تمثلت في « ناهدة » . فجانين فتاة غربية قد انتصرت على عقدها ، وأخذت تمارس حرية التدخل في وجودها ، لتحديد مصيرها واختيار أوضاعها المختلفة ، فهي بهذا المعنى تعيش انسانيتها كاملة ولا تستمد معنى وجودها من ظرف خارجي كالالتقاء برجل تفقد أمامه حريتها ، وتلغي وجودها مكتفية بوجود اخر هو وجود الرجل الذي التقت به ، فجانين مثلا ، اختارت ان تترك خطيبها حينما رفضت موقفه الزائف من الحياة والذي يختلف مع موقفها الحر الصريح ، تركت خطيبها بالرغم من أن علاقتها به قد انتهت بأن أصبحت غير عذراء ، وذلك لانها اكتشفت أنه قد خانها قبل الزواج بأسبوع . ثم

تلتقي ببطل « الحي اللاتيني » وتحبه حبا كبيرا هائلا ، ولكنها مع ذلك ، تقرر حين يتخلى عنها امام الضغط الذي لقيه في واقع حياته ببيروت فيتنكر لما كان بينهما من علاقة ، تقرر « أن تواجه مصيرها في شجاعة » .. وتواجهه بالفعل في شجاعة ، وبعد هذه المواجهة التي دمرت حياتها وقادتها الى حي « سان جرمان ديبريه » كائنة بلا غد ، يمكنها بطل القصة من تغيير وضعها الذي اختارته : فيعرض عليها أن تتزوج به ولكنها ترفض ذلـــك أخيرا ، لانها ترى مرة ثانية ان هناك اختلافا بين وضعهـــا في الحيـــاة ووضع بطل القصة ، فتقول له مبررة رفضها لفكرة الاقتران بـــه تبريـــرا انسانيا واعيا « ان دنياك التي تحلم بها أوسع واعظم من ان يستطيع الثبات فيها شخص ضعيف مثلي . انك الان تبدأ النضال ، أما أنا فقد فرغت منه، ومات حس النضال في نفسي . لقد عجزت عن أن اقاوم اكثر مما قاومت ، فسقطت مهيضة الجناح ، أما انت فقد قرات في عينيك أمس استعـــدادا طويلا جدا للمقاومة والكفاح .. لا يا حبيبي ، لسنا على صعيد واحد ، لقد وجدت أنت نفسك بينما اضعت انا نفسي .. انني لا أنتمي الى جيلكم.. لن اذهب معك .. ستجرجرني خلفك .. سأعيق طموحك .. عد يا حبيبي العربي الى شرقك البعيد الذى ينتظرك ويحتاج الى شبابك ونضالك » .

وهكذا تجد « جانين » انسانة لها وجود متميز تمارسه ، وتمارس حريتها ازاء اي موقف يقابلها في وجودها ذاك ، حتى الالم واللذة تعيشهما باختيار وارادة . ومثل هذا الجانب الذي تتضمنه شخصية جانين ، يمكن ان نضيف اليه جانب مأساتها الخاصة التي تعتبر في ذاتها مضمونا انسانيا كبيرا ، وبذلك يكون أمامنا نموذج تمكن سهيل ادريس من خلقه حيا يتحرك ويشعر القارىء بوجوده ويملأه انفعالا بمأساته . ويبدو كذلك واضحا بما يحتوي عليه من مضامين ، ويرمي اليه من أهداف لا شك في أن احساسنا بها له ضرورة خطيرة في حياتنا ، اذ يضع أمامنا كما قلت نموذجا انسانيا يستمد قيمته من داخل ذاته ، لا من « ظروفه » ولا من « الاخرين » ، ويحدد علاقاته بالحياة والناس في اختيار وحرية دون أن يعيش بفلسفة زائفـــة قد تضمن له وجوده الاجتماعي ولكنها لا تحقق له وجودا انسانيا كاملا لا يذوب في وجود الاخرين ، بل يتمايز باستمرار في وضوح ازاء اي وجود يلتقي به . كما أن أخلاقها ليست مستمدة من التقاليد ، والا لتزوجت خطيبها بعد أن انتهت علاقتها به الى ان اصبحت غير عذراء ، أو تزوجت بطـــل « الحي اللاتيني » لتحمي نفسها من الضياع ، وليست أخلاقها مستمدة من دين ، والا لاطاعت أهلها وبقيت معهم في الالزاس فتاة « طيبة مطيعة » ، ولكن هذه الاخلاق مستمدة من داخلها ، هي التي تحددها وتختارها وتعيشها ، وقد تتفق هذه الاخلاق بعد ذلك مع الدين أو التقاليد ولكنها سابقة عليهما الى جانب أنها تلقائية ، حققت لجانين عنصرا انســـانيا

كبيرا هو « حريتها » ، فهي نموذج طيب للمراة الشرقية ، بل انها نموذج طيب للرجل الشرقي لانها نموذج للانسانية الواعية .

أما « ناهدة » فهي فتاة شرقية تقف على الطرف المقابل لجانين ، وهي فتاة تفقد كل شيء ازاء التقاليد ، والرجل الذياختير لها ، والمصادفة. فالتقاليد التي تعيش فيها تحدد وظيفة المراة بالزواج والتفاني غير التلقائي في الزوج ، وعدم التدخل في شئونها الانسانية ، اذ ان الامة والاسرة بوجه عام ، هما اللتان تحددان مصير الفتاة ، في أوضاع انسانية تخصها هي ، كاختيار الرجل الذي يصلح للزواج منها دون غيره . فحين يسألها بطل القصة في لقاء ضم أسرتيهما ، عن الفرع الذي تنوي أن تتخصص فيه بعد أن حصلت على « البكالوريا » تجيب أمها وهي صامتة لا تتدخل : « ليس في النية ان تتم ناهدة التخصص ، وما جدوى أن تمضي في التخصص العالي؟ انها لن تصبح محامية ولا طبيبة ولا كاتبة ... غدا يأتيها ابن الحلال وقد آن لذلك الاوان . » ولما انفرد بها بطل القصة بعد ذلك قالت له : « لا تصدق انه ليس في نيتي أن أتم تخصصا .. » وذلك لانها فهمت من حديثه أنه يقدر الثقافة ويعطي لهامن حياته جانبا كبيرافسألها : « لم لم تقولي ذلك اذن ؟ » فأجابت « ألم ترهما : ابي وأمي كيف كانا ينظران الي ؟ ...» ثم تعقب بعد ذلك قائلة من غير أن تتم جملتها : « اذا كنت نريد ... » أجل اذا كان يريد أن تتم تخصصها فلا مانع من ذلك — ثم يسألها « اي نوع من الكتب تفضلين ؟ » فتجيب : « انا .. اوه .. لست ادري .. اختر لي ما تشاء . » وهكذا تعيش ناهدة كأي فتاة شرقية ، كائنا يتصرف في غير تلقائية : انني أقف هذا الموقف لان ابي اراد .. لان أمي ارادت .. لانك تريد — لم تقل مرة انني اقف هذا الموقف باختياري .. لانني اريد ذلك . أما المصادفة في حياتها فهي انها جميلة ، وكل قيمتها امام نفسها هي هذه « المصادفة » التي تعيشها ، والشيء الوحيد المقدس في وجودها هو مفهومها عن الجمال والذي يمثله ويحققه جسدها ... هو أن تظل عذراء حتى تتزوج .

في وسط هذا التناقض بين عالمين يعيش بطل القصة ، فهناك عالم جانين الانساني الواضح ، وهناك عالم ناهدة المعقد ، المظلوم أيضا ، وعالم ناهدة هو العالم الذي ينتسب اليه البطل ، وقد عاش في عقده واحس بقضاياه ، ولما انفصل عنه بعد ذلك وسافر الى باريس حيث تفتحت ذاته على وجود أرحب ، اتسع فهمه لعقد عالمه وادراكه لقضاياه ، فأخذ يتغلب ، بالتدريج وفي مرونة ، على تلك العقد المتعددة التي تتصل بشخصيته كفرد ، ويفتح عينيه على قضية كبرى هي قضية بلاده ، وعلى مأساة انسانية وجودية كان له دخل فيها وهي تنمو وتتطور حتى تنتهي

بصاحبتها جانين الى « سان جرمان ديبريه » . وخلال الصراع بين « القضية » و « المأساة » في داخل البطل نجده يتحرك في عالم متميز حاضر، لا يخلو من رواسب عالم قديم ، والعالم المتميز الحاضر هو هذه الجماعات من الشباب التي تتحرك في تلق واضطراب وفي داخلها نزوع حار عميق الى خوض معركة في سبيل تحرير مجتمعاتهم من أوضاعها السلبية غير الانسانية .

. . . . .

ويبقى سؤال تجيب عنه نهاية القصة : الم يكن من الممكن التوفيق بين عالم البطل وعالم البطلة .. بين البطل وجانين ... بين القضية والمأساة ؟

كل هذا ممكن .

ولكن في عالم جديد ، عالم نسعى اليه نكون فيه انسانيين لا شرقيين فقط ، عالم تتغير فيه مفاهيمنا عن الانسانية والحرية والمسئولية ، عالم هو البداية التي انتهت بها قصة « الحي اللاتيني » لسهيل ادريس .

« واعادت امه عليه السؤال :

ــ لقد انتهينا الان اذن يا بني ، اليس كذلك ؟

فأجابها دون أن ينظر اليها :

ــ بل الان نبدأ يا أمي »

الرواية الثانية

موسم الهجرة إلى الشمال

تاليف : الطيب صالح

نقد جلال العشرى *

« الاديب أي أديب يكون اصيلا بمقدار ما يتمثل بيئته ، ويكون معاصرا بمقدار ما يعبر عن روح عصره ، وهاتان القيمتان الاصالة والمعاصرة هما الركيزتان المحوريتان اللتان يدور حولهما ادب هذا الاديب .. الطيب صالح .

. . . . .

ولعل اهم ما يثير الانتباه في فن هذا الكاتب ، هو انه ليس كغيره من الفنانين الخلص ، الذين يحرصون على الوفاء بكافة أبعاد العمل الفني من نسج متقن للعبارات ، وتصوير دقيق للشخصيات ، وخلق للحكاية الشيقة التي تشد الانفاس حتى النهاية ، وبذلك يتحول الفن في أيديهم الى حلى زخرفية تثير العجب ببراعتها ، ولكن لا معايشة فيها للواقع، ولا تعبير فيها عن المجتمع ، ولا هو كغيره من الفنانين الايديولوجيين الذين يسخرون فنهم لخدمة قضايا اجتماعية واقعة أو مشكلات سياسية عاجلة فيغرقون بذلك في هوة الادب التقريري وما يتصف به من مرحلية وخطابية ومباشرة . وانما هو فنان مفكر ، أو هو كاتب يجمع بين الفكر والفن بحيث يصدر في أدبه عن خلفية فكرية عميقة ، ويشكل بهذا الادب موقفا حضاريا أكثر عمقا وأبعد مدى .

فالقضية الفكرية الملحة التي تؤرق وجدان هذا الكاتب هي قضية البحث عن الشخصية الافريقية الاصيلة وسط طوفان جارف من أضواء

---

* كتب هذا النقد تحت عنوان : زوربا السوداني ، أو البحث عن الذات الافريقية ــ والنقد يتجه اصلا الى الجزء الثاني : عرس الزين ، ولكنه تعرض للهجرة بصورة طيبة ــ عن كتاب : الطيب صالح عبقري الرواية العربية .

الحضارة الغربية ، هل يمكن لهذه الشخصية ان تؤكد وجودها بالارتداد الى ماضيها القديم . محاولة بعث ما في هذا الماضي من فن ودين ، على اعتبار أن هاتين الدعامتين من أهم دعائم الحضارة ، بل ان الغرب نفسه غير قادر على أن يتحرر من تأثره العميق بالفن الافريقي سواء في النحت أو التصوير أو الموسيقى ؟ أم أن هذه الشخصية لا يمكنها ان تؤكد وجودها الا من خلال ارتباطها بالحضارة الغربية على اعتبار أن العلم والصناعة هما الدعامتان الرئيسيتان في هذه الحضارة ، ولا يمكن لدولة نامية ان تخطط لحاضرها على اساس غير علمي ان تبني مستقبلها على غير اساس من الصناعة ؟ واذا كانت هذه الشخصية الافريقية ترفض كلا الطريقين ،ولا يمكنها أن تطيق واحدا منهما لان كليهما لا يطاق ، فهل هناك طريق ثالث مغاير لهذين الطريقين .. وما هو هذا الطريق الجديد ؟ تلك هي القضية التي تؤرق وجدان كاتبنا الاديب ، والتي نقف من خلالها على معنى الالتزام عند هذا الكاتب ، فليس هو الالتزام بمعناه الضيق المحدود الذي يقتصر على الجانب السياسي أو الاجتماعي وما يحتويه من مشكلات مباشرة ، وانما هو الالتزام بمعناه الاعمق والاعرض ، وهو المعنى الروحي أو الحضاري الذي يبحث عن الجذور العميقة للشخصية الافريقية ، والمقومات الحضارية للانسان الافريقي الجديد » .

بعد هذه المقدمة ، يتجه الناقد إلى « موسم الهجرة » : يقول :

« فهنا رواية تصور موقف الانسان الافريقي الجديد تجاه هذه الحضارة ، الانسان الذي ترسبت في نفسه كل معاني الحدة والعنف والصراع ، وسطعت في قلبه شمس أفريقيا الباهرة فتحفزت حواسه لمقت الرجل الابيض ورسالته الزائفة في تمدين الشعوب المختلفة أو الشعوب اللابيضاء ، فباسم هذه الرسالة حقر الرجل الابيض في قلب بلاده ، وزحزح الى الصفوف الخلفية من المجتمع البشري ، وصب عليه الاستغلال ونزل به الاضطهاد لا من الوجهة السياسية وحدها بل من الوجهة العنصرية كذلك، حتى أصبحت المشكلة الحقيقية التي يعانيها النصف الثاني من القرن العشرين هي كما قال الكاتب الزنجي ادوارد دي بوا « هي مشكلة الفاصل اللوني » .

وهكذا محملا بكل هذه الرواسب مزودا بكل هذه المتبقيات سافر مصطفى سعيد بقلبه الابيض وبشرته السوداء الى لندن .. ولندن في الرواية مدينة ذات بعدين .. لندن العلم ولندن الاستعمار . فقد كانت هذه المدينة هي القاعدة التي انطلقت منها الثورة الصناعية عبر القرن التاسع عشر ، فاندفعت أوروبا تبحث عن المواد الاولية لادارة مصانعها ،

وعن الاسواق التجارية لترويج منتجاتها الصناعية ، وكان السودان من نصيب انكلترا فاتخذتها الاخيرة مزرعة ومنجما وسوقا .. واليوم يذهب مصطفى سعيد بطل الرواية الى هذه المدينة حيث يصل الى أرفع الدرجات العلمية ، ويصبح دكتورا لامعا في الاقتصاد ، ومؤلفا مرموقا في الادب ، ومدرسا لامعا في احدى جامعات انكلترا .. وهذه الجوانب لم يصنعها الكاتب جزافا في الرواية ، وانما لكل جانب دلالته الرمزية .. فدراسة الاقتصاد تعني أن الانسان الافريقي الجديد قد وضع يده على علم هذا العصر أو على مفتاح العلوم في هذا العصر ، واتساع ثقافته بحيث تشتمل على الوان من الاداب والفنون معناها أنه لم يقف عند تطوير عقله وحسب بل تعدى ذلك الى تطوير وجدانه ، واكثر من ذلك الى اتخاذ موقف كياني من قضايا الواقع من حوله ، أما اشتغاله بالتدريس في احدى الجامعات فلا معنى له الا ان هذا الانسان قد بدأ يثأر لماضيه ويحمل شعلة العلم داخل القارة الشقراء .

غير أن هذا كله لا يعني عقد صلح حضاري بين الانسانين الابيض والاسود ، ولا معناه ان الصراع بينهما قد انتهى أو تلاشى .. فهذه كلها قشور فوق السطح لا تكاد تمس اللباب لنكتشف عن عمق المأساة وعنف المشكلة .. ان مصطفى على الرغم مما حصله من علم ووصل اليه من مكانة لا يلبث أن يصطدم بجوهر الحضارة الغربية اصطداما داميا مروعا .. اصطداما يرجع في اسبابه البعيدة الى المشكلة الرئيسيةفي الصراع الكبير.. مشكلة اللون .. فمهما فعل المصطفى فهو لا يزال أسود اللون .. وعندما يقع في علاقات وجدانية مع اربع فتيات انكليزيات سرعان ما تنتهي هذه العلاقات جميعا الى نهاية اليمة حادة فيها من الجليدية والبرود ما في طبيعة هؤلاء الفتيات ، وفيها من السخونة والعنف ما في طبيعة هذا الاسود القادم من أفريقيا ..

أما علاقاته بالفتيات الثلاث فقد انتهت بانتحارهن واحدة بعد الاخرى، كما انتهت علاقته بالفتاة الرابعة بالزواج ، ولكنه الزواج الذي لم يلبث أن انتهى هو الاخر بالموت .. لقد دفعته زوجته الى ارتكاب جريمة قتل ، فقتلها وهي مستلقية على سريرها بعد أن اغمد سكينه الحاد في صدرها بين النهدين ، تماما كما أطبق عطيل المغربي بيده السوداء فوق عنق ديدمونة فأرداها قتيلة . وكان من الطبيعي أن يحدث هذا من مصطفى ، أو أن يقع هذا من الفتى السوداني الاسود .. فقد حاول عبثا أن يقيم علاقة وجدانية سليمة مع كل من هؤلاء الفتيات الثلاث ، علاقة قوامها الحب الحقيقي الذي يحتوي على كل معاني التكامل والتكميل ، والتبادل والموازاة .. ولكن الفتيات يرفضن مثل هذا التصور ، ولا يتصورن علاقة مع هذا الفتي اكثر من العلاقة الحسية العنيفة ، أو العلاقة الشهوانية

الجامحة ، فهو بالنسبة لهن نمط رائع وجديد ، يجدن فيه ما يشبع عواء الجنس ويسكت صراخ الغريزة في جو من الخيال الافريقي الساخن الذي لم يعهدنه من قبل في فتور الشباب الاوروبي الذي يمس فيهن الاسطح دون أن يهزهن من الاعماق .. وكان هو من ناحية لا يطيق هذه العلاقة التي تهين فيه الانسان وتجرح فيه الكبرياء ، ولكنه من ناحية اخرى كان يحمل شعورا مريرا تجاه المجتمع الاوروبي ، ويشعر برغبة عنيدة في الثأر من هذا المجتمع . ومن هنا كان قبوله لهذه العلاقة الجسدية بين هؤلاء الفتيات الثلاث ، ومن هنا ايضا كان سأمه منهن في نهاية الامر .. مما دفع بهن جميعا الى الانتحار .. لا بسبب عاطفة نفسية أو ظروف اجتماعية ، ولكن بسبب عادة فسيولوجية خالصة ادمنها وتمرسن بها وأصبحت جزءا من قوتهن اليومي . وفي هذا التصوير اشارة فنية رائعة لنوعية العلاقة بين اوروبا المادية الاستغلالية وبين أفريقيا الجوهرة السوداء .. فعبثا تحاول أفريقيا أن تمد يدها لاوروبا لتتعاون معها تعاون الاخاء والمساواة ، ولكن أفريقيا يوم تيأس من محاولاتها ستدير ظهرها وتنصرف، تاركة أوروبا تتجمد في جليدها الى أن تجوع وتنتحر وتفارق الحياة .

تبقى بعد ذلك علاقة مصطفى بالفتاة الرابعة التي تبلت منه الزواج، والتي لم تختلف في كيفها عن علاقته بالفتيات الاخريات ، كل ما حدث فيها من اختلاف هو حرص الفتاة على أن تستأثر به وحدها ، وأن تنظم علاقتها الجسدية به عن طريق الزواج .. ولم تكن أقل شذوذا وان كانت اكثر هوسا ، فقد أدمنت جسده ادمانا شديدا جعل علاقاتها به كالفعل المنعكس الشرطي الذي لا يرتفع الى الوظائف العليا من الدماغ .. ولذلك لم تكن تنسى غريزيا وعلى المستوى البيولوجي انها أوروبية وهو أسود وانها زوجته دون أن يكون هو زوجها ، فهي قادرة على الاستغناء عنه في اي وقت ، وقادرة على الاحتفاظ به كيفما تشاء .. وعلى هذا الاساس حرصت على أن تستثيره وتهينه وتذيقه الوان العذاب ، بقصد تحطيم الانسان في داخله ، واشعاره دوما بأنه من عنصر ادنى ، وأن الشرق شرق والغرب غرب وليس من اليسير أن يلتقيا ، واخيرا هددها بالقتل فلم تفزع لهذا التهديد حتى قرر بالفعل أن يقتلها ، فاستسلمت لقراره في رغبة مجنونة جامحة ، ورقدت في سريرها تستحثه أن ينفذ هذا القرار . لقد تحولت النزعة السادية المحمومة عند هذه الفتاة الى رغبة ماسوشية فتاكة قضت عليها في اخر الامر ، وفي ذلك ايضا اشارة فنية رائعة لمصير العلاقة العنصرية بين الجنسين الآري والحامي ، والتي لا بد وأن تودي بالاوروبيين أنفسهم يوم يتخلى عنهم العالم كله .

وهكذا فشلت جميع علاقات مصطفى النسائية في انكلترا فشلا ذريعا ، وانتهت به الى الجريمة والسجن ، وبعد سبع سنوات قضاها في

احد سجون لندن ، خرج وفي عقله رؤية جديدة ، وفي قلبه يقين اخر ، ان الانسان الافريقي الجديد لن يستطيع ان يؤكد وجوده الحقيقي الا من خلال ظروفه الاجتماعية والتاريخية ، او من خلال اطاره الحضاري العام. أما اذابة الوجود الافريقي في الكيان الاوروبي فهي محاولة عقيمة فاشلة لا تورث الا المزيد من الضياع والاغتراب . فالمعاصرة بالنسبة لانسان الدول النامية ليس معناها الانسلاخ عن جسد بلاده والانسياق وراء المدنية الغربية ، ولا معناها الخجل من ماضيه وحاضره وتحقيق نجاحات في دول الغرب ، وانما معناها الابقاء على جوهر الحضارة الغربية وتوظيف هذا الجوهر لخدمة واقعه الاصيل بقصد تطويره نحو الافضل والنهوض بــه نحو ما هو أكثر احتمالا .. هنا وهنا فقط يمكن للطليعة المثقفة أن تكون قوة ايجابية خلاقة في معركة التحرير والتنوير ، وأن تؤدي دورها الحقيقي في انماء الشخصية الافريقية ، ومن خلال هذا الدور وفي اطار هذا الواقع تستطيع بحق ان تستمد وجودها الفعلي وأن تمارس نشاطها المشروع ، ويوم تتمكن هذه الطليعة من القيام بهذا الدور ، يوم تجبر أوروبا كلها على احترامها وتقديرها والتعاون معها تعاون العدالة والمساواة أو التأثير المتبادل على الصعيد العالمي .

وهكذا قرر مصطفى سعيد أن يعود الى ينبوعه الاصلي الــى الارض الام ، الى حيث يكون منتجا ومفيدا ، وفي السودان .. في احدى القرى الصغيرة اشترى مصطفى بضعة فدادين عمل فيها بنفسه ، وتزوج بنتا من بنات القرية هي « حسنة بنت محمود » التي عاش معها حياة سعيــدة هانئة ، فيها الطمأنينة العائلية وفيها الولاء للاسلاف وفيها التناغم مــع الطبيعة . وفي ظل هذه الحياة الزوجية السليمة استطاع مصطفى أن ينجب ولدين .. اشارة الى ان الجنس عندما يوضع في اطاره الصحي وهو الحب يصبح طاقة انسانية خلاقة قادرة على العطاء والانجاب ، وليس قوة حيوانية جامحة تؤدي الى الهلاك والتدمير . وتمضي الحياة بالفتى السوداني بسيطة وأصيلة وصادقة الى أن يموت غريقا في أحد الفيضانات التــي اجتاحت قريته ، وهو يحاول انقاذ بعض أهالي القرية . ولا تطفو جثته فوق السطح وانما تغوص في الاعماق لترقد في القاع ، متحدة بصــلب النيل .. واهب الحياة للقارة الافريقية .

وعلى الوجه الاخر نجد زوجته « حسنة بنت محمود » ، وفية لذكرى زوجها الذي ذاقت معه طعما جديدا للحب ونكهة جديدة للحياة ، بعد أن استطاع مصطفى سعيد أن يفتح عينيها على عالم أرحب من عالمها المحدود، ودنيا أعمق من دنياها البسيطة .. لقد أفادت من علمه ومدنيته وبفضلهما أحست أنها تقدمت الى الامام . ومن هنا كانت رمزا رائعا للسودان ..

الدولة النامية المتفتحة لكل الاشياء .. لكل جديد في العلم وكل نافع في الحضارة ، والمستجيبة ايضا لكل النداءات بشرط ان تكون صديقة وأمينة وعادلة .. ولذلك نرى « حسنة بنت محمود » ترفض رفضا باتا كل محاولة لتزويجها من « ود الريس » وهو عجوز سوداني من أهل القرية ، ويوم يجبرونها على هذا الزواج ، لا تجد معنى للحياة ولا تجد بدا من ان تقتله وتقتل نفسها هي الاخرى . لقد أخذ مصطفى بيدها الى الامام .. الى عالم جديد ، وليست الان على استعداد لان تتخلى عن هذا العالم وتتقهقر الى الخلف .. لان تصبح متعة أو متاعا لرجل عجوز بعد أن كانت شخصية مستقلة ووجودا حقيقيا الى جوار فتى شاب ، لذلك كان قتلها لهذا العجوز قتلا رمزيا لكل معاني التخلف والرجعية والتقاليد البالية الجاثمة فوق الصدور ، مكبلة كل حركة ، معوقة كل انطلاق .

ولم يكن يسيرا بالنسبة لهذه الفتاة السودانية الجديدة ان تقدم على هذا العمل المروع بدون تضحية أو استشهاد ، لذلك قتلت نفسها قربانا لحبها الحقيقي ، وقربانا لتمردها على تقاليد البيئة ، وعلى انطلاقتها الى الامام .

وبهذه النهاية الاليمة الرائعة ، أو بهذا النجاح الناقص والسقوط الجليل تنتهي رواية « موسم الهجرة الى الشمال » .

***

نقد الدكتور محمود الربيعي *

يهتم الدكتور الربيعي بابراز الاسس الجمالية التي قام عليها بناء الرواية ، وسيجد نفسه حتما أمام رموز تنتظر أن تتحول الى مقولات فكرية أو قضايا مجردة ، وسيحاول تحديدها ، ولكن اهتمامه الاكبر سيبقى في الكشف عن أسرار التركيب الفني للرواية ، وهي زاوية تحتاج الى دراية نظرية وقدرة على التذوق معا .

بعد مقدمة قصيرة يبدأ بالكشف عن خبيئة البطل ، وطوايا رحلته :

« يغزو مصطفى سعيد الغرب بكل ريح الشرق والجنوب ، ومذاقهما الصارخ . وهو يرى منذ البداية في الرواية على مستوى رمزي ، جلب في اهابه والى حجرة نومه في انجلترا رائحة الصندل المحروق ، والند والعطور

* مجلة الموقف العربي — سبتمبر ١٩٧٧

الشرقية النفاذة ، والعقاقير الكيماوية ، والدهون ، والمساحيق ، والحبوب. نساء الغرب رأينه على انه رمز لهذا الجو الغامض الساحر ، وكان هـو نفسه جنوبا يحن الى جو قطبي ، ويرى في نفسه صاحب رسالة تبلغ غايتها الرمزية الغامضة حين تأخذ مستوى سياسيا انتقاميا : لقد غزا الغرب الشرق استعماريا ، وقد أقسم مصطفى سعيد أن يحرر أفريقيا بسلاحه الجنسي .

وحين تنتهي مغامرات مصطفى سعيد في أوروبا بقتل زوجته الاوروبية ومحاكمته يعود الى السودان ليبدأ مغامرة من نوع اخر . وهي مغامرة يمكن أن ترى — على سبيل التضاد — امتدادا للمغامرة الاولى : أنه هذه المرة يرتبط بالارض رمز الاخصاب الاكبر ، ويصبح فلاحا . وهو في كل ذلك يتحول بسرعة داخل العمل الفني من شخصية مادية الى شخصية أسطورية .

« واحيانا تخطر لي تلك الفكرة المزعجة أن مصطفى سعيد لم يحدث اطلاقا ، وأنه فعلا اكذوبة او طيف ، أو حلم ، أو كابوس ، الم بأهل القرية تلك ذات ليلة داكنة خانقة . ولما فتحوا أعينهم مع ضوء الشمس لم يروه » .

ويحيط الجو الاسطوري بمصطفى سعيد من جميع النواحي فيعيش في كل ذهن بصورة معينة . فهو عند البعض من الاراذل الذين احتضنهم الانجليز . ولا بد أنه يتبوأ الان مكانا محترما ، والبعض يتصوره على أنه الان ، يعيش كاللوردات في الريف الانجليزي . . وقد اكتملت هذه الاسطورة التي خلقها لنفسه « الرجل الاسود الوسيم المدلل في الاوساط البوهيمية » باختفائه ، فالظاهر أن فيضان النيل قد اكتسحه ، ولكنه كان يجيد السباحة — على حد علم الراوي — وهو — كما تروي زوجته حسنة بنت محمود — قد رتب كل شيء قبل اختفائه ، فأوصى الراوي بابنيه ، وترك له مفتاح حجرة أسراره ، وكأنه كان يعلم نهايته . ومن ناحية أخرى يقرر هو في وصيته التي تركها مختومة للراوي أن « أشياء مبهمة في وفي دمي تدفعني الى مناطق بعيدة تتراءى لي ولا يمكن تجاهلها » .

وبانتهاء أسطورة مصطفى سعيد تبدأ أسطورة أخرى بطلها الراوي الذي تقترب ملامحه من ملامح مصطفى سعيد بشدة ، فهو قد تعلم مثله في انجلترا وهو شديد الارتباط بالارض ومشكلات الناس وبالاستعمار ، والحرب ، والجنس ، وهو في النهاية — وبعد أن يرى صورة مصطفى سعيد أو صورته هو نفسه في المرآة وقد سبقت الاشارة اليها — يطفو على سطح النيل سابحا بين الحياة والموت وقد رأى « سربا من القطا متجهة

شمالا » ويصرخ في نغمة يختلط فيها اليأس بالسخرية : « النجــدة ! » (وهذا مع انه يجيد السباحة كما كان يجيدها مصطفى سعيد !) .

على هذا النمط ذى الطابع الرمزي المعقد تتحدد رؤية الطيب صالح لحياة الناس في الريف السوداني وارتباطهم بالارض والخصب الزراعــي والجنس ، وعلى هذا النمط يستطلع آفاقا مقابلة في الجو الاوروبي مركزا في ذلك كله تركيزا شديدا على العلاقات المادية والانسانية . ويستخــدم التقابل في الرواية أساسا لتصوير الدراما المعقدة في حياة الناس في الشرق والغرب ، فالتقاء الشرق — في شخص مصطفى سعيد — بالغرب — في شخص آن همند — تعبير عن الحنين الابدي لالتحام هذين القطبــــين المتضادين .

« كانت عكسي تحن الى مناخات استوائية ، وشموس قاسية وآفاق أرجوانية . كنت في عينها رمزا لكل هذا الحنين . وانا جنوب يحن الــى الشمال والصقيع » .

ترى هل يمكن تفسير غزو الغرب للشرق — المطروح في طول الرواية وعرضها — على أساس من هذا الحنــين الرومانسي ؟ لو صح — علــى خطورة رؤيتنا للاستعمار باعتباره قضية أطماع مادية وايديولوجية لالتقى مع تفسير . ت . س اليوت الذي يرى أن الحنين الرومانسي الخالد للكشف هو الذي دفع بأوروبا القرن التاسع عشر الى المغامرات الاستعــمارية التقليــدية .

وقد صب الطيب صالح العلاقات المعقدة في الرواية في وعاء لغوي محكم . وواضح أن المستوى اللغوي لهذه الرواية بعيد عن المستوى الدلالي الواقعي للغة ، فهي لغة خاصة فيها كثير من الطابع الرمزي ، وبعبــارة أخرى هي لغة فوق اللغة العادية ،وهي مع ذلك لغة دقيقة ومنضبطة . وليس معنى خصوصيتها أنها غامضة أو معقدة ، بل أن العكس هــو الصحيح . فهي لفرط خصوصيتها قد عادت مرة أخرى اقرب ما تكون الى لغة العاطفة الاولى التي نحس نبضها ووقعها ، وحيويتها في لغــة الحياة اليوميــة .

هذه اللغة السهلة الصعبة التي تزخر بروح الشعر ، وتعكس الجو البكر الغني الغامض الذي اراد الطيب صالح تصويره ، تحتل في نظري مكانا مهما بين مجموعة العوامل التي تحدد قيمة رواية « موسم الهجرة الى الشمال » . وبوسع الانسان أن يفيض في الاستشهاد على هذه النقطة من واقع الرواية ، ولكنه يجد ذلك صعبا غاية الصعوبة ، وذلك لان مسألــة اللغة في العمل الفني ليست مسألة جزئية ، وانتزاع العبارات والجمل من

نسج العمل العام للاستشهاد بها قد يكون ضرره أكبر من نفعه . والحق أن الطيب صالح نجح في أن يجعل من لغة روايته امتدادا متصلا يجمع العمل كله في وحدة واحدة لا في مرتعة من الاساليب المتفاصحة . ومعنى هذا أن الوقوف الحقيقي على معنى خصوصية هذه اللغة ، وسهولتها ، ودقتها ، وشاعريتها أمر يتطلب أن يكلف الانسان نفسه عناء قراءة هذا العمل قراءة نافذة متعاطفة ، يوظف لها ثقافته ورهافة أذنه وروحه ، وعندئذ تستقر شفافية هذه اللغة ودقتها في نفسه استقرارا يقينيا .

ويتصل بعنصر دقة اللغة هذا في رواية « موسم الهجرة الى الشمال» دقة الوصف التي لا تخلو من عمق شاعرى . ويحس الانسان الذي عاش في بيئة شبيهة بالبيئة التي يصفها الطيب صالح بهذه الدقة العميقة تنفذ الى نفسه نفاذا لا يمكن دفعه ، وقد يتعذر وصفه أو تعليله :

« كل هذا رأيته منذ فتحت عيني على الحياة ولكنني ابدا لم أر القرية في مثل هذه الساعة في أواخر الليل . »

« السماء تبدو اقرب الى الارض في مثل هذه الساعة قبيل الفجر — والبلد يلفها ضوء باهت يجعلها كأنها معلقة بين السماء والارض » .

« وحين اعانقه (يتحدث الراوي عن جده) استنشق رائحته الفريدة التي هي خليط من رائحة الضريح الكبير في المقبرة ورائحة الطفل الرضيع » .

« صوتها الان ليس حزينا وليست فيه مناغاة ولكنه مشرشر الاطراف كورقة الذرة » .

وثمة سمة عامة تتسم بها رواية « موسم الهجرة الى الشمال » هي سمة الجراة . والمؤلف يوحي بهذه الجراة في مرحلة متقدمة جدا من العمل : « ثمة آفاق كثيرة لا بد أن تزار ، ثمة ثمار يجب أن تقطف ، كتب كثيرة تقرأ ، وصفحات بيضاء في سجل العمر ، سأكتب فيها جملا واضحة بخط جرىء » لقد اقتحم بنا المؤلف في جراة مخدع مصطفى سعيد لنقف على مأساة حياته ، هذه المأساة التي لخصها الدفاع عنه في محاكمته لقتل زوجته جين موريس بقوله : « مصطفى سعيد يا حضرات المحلفين انسان نبيل ، استوعب عقله حضارة الغرب ، لكنها حطمت قلبه .. » كذلك اندس بنا المؤلف في جلسة مجموعة من العجائز في ريف السودان تلوك ذكرى الفحولة الجسدية لايام الشباب : جد الراوى ، وبنت مجذوب ، وود الريس .

وهذه الصفحات تطرح سؤالا مهما هو : هل هذا الكلام الذي نجده في « موسم الهجرة الى الشمال » متفرقا في وصف مغامرات مصطفى سعيد

الجنسية في انجلترا ، ونجده مجتمعا في وصف محادثة العجائز المشار اليها في الفترة السابقة ، هل هذا الكلام من النوع المكشوف ؟ !

اقول ابتداء في الاجابة عنهذا السؤال انه ما من احد يستطيع ان يدافع عن طرح مسالة الجنس في الفن بحرية مطلقة وبدون حدود ، ولكن ما ينبغي أن يقال في هذا المجال هو التفرقة بين طرح الجنـــس في الفن على انه غاية في ذاته ، وبين طرحه على انه وسيلة لتقرير فلسفة ما ، أو جزء من فلسفة ما .

والذي يقرأ « موسم الهجرة الى الشمال » قراءة فاحصة يحـــس احساسا قويا أن الجنس انما هو جزء من موقف فكري متكامل يعرضـــه المؤلف ، وخلاصة هذا الموقف ، الوقوف كلية الى جانب عنصر الاخصاب في الحياة الذي يضمن لهذه الحياة استمرارها والذي يتجلى في الحركـــة الديناميكية التي تزخر بها والتي تتسع لتشمل عنصر الموت الى جـــانب عنصر الحياة . والجنس في الرواية رمز لهذا الاخصاب ، وجزء من التفاعل الاكبر الذي يدور بين عناصر الطبيعة . والنظرة اليه على هذا النحـــو تجرده من كثير جدا من ايحاءاته الغليظة المادية ، ومن اثارته العادية . ويتجلى الاحتشاد الكامل من جانب المؤلف وراء عنصر الاخصاب ، هـــذا بالمعنى الذي أشرت اليه في تقديمه للطبيعة بكل عناصرها ، فالنهر « لولاه لم تكن بداية ولا نهاية » و « لا خير في حمارة لا تلد » و « في ركن عنز تأكل شعيرا وترضع مولودا » وحين يتوقف عنصر الاخصاب مؤقتا بموت حسنة بنت محمود تبدو الارض سوداء مبسوطة تتحدث بذكريات الموسم الـــذي انتهى ، ولكنها مع ذلك تكون في حالة تاهب لاستقبال الموسم الجديد . هذا هو الكون الذي ينتظم في اطاره العام عملية الجنس مجردة من ايحاءاتها القذرة والشريرة ... ان كان ذلك شرا فهذا ايضا شر ، وان كان هذا مثل الموت والولادة وفيضان النيل وحصاد القمح .. جزءا من نظام الكون ، فقد كان ذلـــك ايضـــا كذلـــك .

في هذا الجو ينبغي الا نهمل الاطار الكلي للعمل متعلقين بصفحات مكتوبة عن الجنس نفصلها من سياقها ونلعنها على اساس انها من النوع المكشوف .. يقول الناقد رتشارد هوجارت في مقدمة طبعة بنجوين مـــن رواية « عشيق الليدي تشاترلي » للروائي الانجليـــزي د . هـ. لورنس : « اننا اذا كنا سنصر على قراءة هذا الكتاب على أنه كتاب جنسي قذر ، فان اذهاننا نحن تكون فيهذهالحالة هي القذرة » . وبالمثل يمكن أن يقال عن رواية الطيب صالح أن الذي يريد أن يقرأ الصفحات القليلة الواردة فيها عن الجنس في ضوء العمل كله ، وفي ضوء الفلسفة التي يتوخاها فانـــه

يستطيع ان يجد لهذه الصفحات تفسيرات ليست شائنة ولا قذرة بالضرورة » .

ويمضي الناقد معددا الوان الجراة في تجربة الطيب صالح ، وهي ليست وقفا على طرح قضية الجنس ، وانما تتجاوز ذلك الى نغمة الرفض العالية التي حملها الشباب ضد العلاقات النمطية في النسيج الاجتماعي، وتمتد صيحة الرفض لتصل عند الفتى السوداني الى المستعمر ، بل الى مواطنيه انفسهم الذين يجعلون من الاستعمار مشجبا يعلقون عليه الوان قعودهم ، بل يصل الغضب الى أصدقائه ، والى نفسه أيضا .

ويعود الناقد الى التركيز على الجانب الجمالي في بناء الرواية ، فيكشف عن صلة التراسل والتآلف بين الطبيعة وشخصيات الرواية وكافة مكوناتها ، بل ملامح شخصياتها .

واخيرا يصل إلى التكنيك ، يقول :

« والتكنيك الذي يستخدمه الطيب صالح في « موسم الهجرة الى الشمال » تكنيك تجريبي بعيد عن أسلوب الاداء التقليدي الذي يعتمد على نمو الحدث والشخصية بطريقة تطورية تتماسك تماسكا عضويا . انه أقرب ما يكون الى تسجيل الاحداث كما تنطبع في ذهن الراوي ، وكما تأخذ مجراها في منطقة وعيه ، ومن ثم فهو يقترب اقترابا شديدا من أسلوب « تيار الوعي » . وانا استخدم هذا المصطلح باحتراس شديد في وصف رواية الطيب صالح ، وذلك لان هذا المصطلح مرتبط وبخاصة في الصورة التي تستخدمه به فرجينيا وولف وجيمس جويس — بسمات معينة من اهمها انعدام عنصر الرمز — تقريبا ، والقيام بتجارب جريئة في اللغة ، ينعدم معها منطقها العادي بحيث تصبح قيمة رمزية على التركيز الشعري الهائل والمجازات المكثفة .

ونحن قد لا نجد أسلوب تيار الوعي بمفهومه المكثف هذا عند الطيب صالح — وهذا هو سر الاحتراس الذي قدمته — ولكننا نجد بالقطع الاعتماد على اللعب الذهني الحر الذي يرمي الى احداث تأثيره عن طريق التداعي . وقد وصل هذا التداعي الى قمته — واقترب بذلك من تيار الوعي كما يستخدمه رواده — في الفصل السابع الذي يعود الراوي فيه من قريته الى الخرطوم بالطريق الصحراوي بعد مأساة حسنة بنت محمود ، تاركا لذهنه ونفسه العنان لتسقط عليهما أحداث الماضي والحاضر ولتتداعى الاحداث تداعيا حرا يخفف من الاحساس بخصوصية الزمن الى الحد الذي يسمح بجمع الماضي والحاضر في رؤية واحدة .

وصحيح أن اسلوب التداعي هذا يتردد في فصول اخرى غـير الفصل السابع ، كما أن اسلوب التداخل بين الاحداث ، وطريقة الارتداد الـى الماضي يستخدمان كثيرا . ولكن الفصل السابع برمته يكون صورة ناضجة لتيار الوعي ، ويخدم بمثابة مرآة تعكس الاحداث مجتمعة فـي بـؤرة واحدة .

« يوم الاحتفال بختان الولدين خلعت حسنة الثوب عن رأسهـا ورقصت .. لماذا لا تتزوجها أنت ؟ كيف كانت ايزابيلا سيمور تناجيه .. ويهتز كيان السيارة حين تنحدر في واد صغير .. وتمر بعظام جمل نفق من العطش في هذا التيه .. هذهالغرفة عبارة عن نكته كبيرة كالحياة وليس فيها شيء .. مصطفى سعيد هو في الحقيقة نبي الله الخضر ، يظهر فجاة ويغيب فجأة .. الانسان لمجرد أنه خلق عند خط الاستواء ، بعض المجانين يعتبرونه عبدا ، وبعضهم يعتبرونه الها . اين الاعتدال ؟ .. اين الاستواء ؟ وفخذان بيضاوان مفتوحان ، هما الان كعظام الجمال الجافة المتناثرة في الصحراء ، لا طعم لا رائحة » .

وبعد ، فهل منالضروري ــ بعد هذه القراءة النقدية التي اردت بها القاء بعض الضوء على رواية « موسم الهجرة الى الشمال » أن أصدر حكما نقديا عاما عليها ؟ في هذهالحالة اكتفي بالقول بأنها عمل فني ناضج ، كفيل بأن يضمن لاسم الطيب صالحمكانا بارزا في سجل الروائيين العرب ».

الفصل الرابع

فــن القصــة القصــيرة

عرفت العصور القديمة الحكايات القصيرة التي تحكى للتسلية او التهذيب والوعظ ، وقد رأينا نماذج لهذا النوع من الحكايات في كتاب « البخلاء » للجاحظ ، والمقامات ، وكتب النوادر والاخبار . والقصة القصيرة المعاصرة — كما هو واضح من اسمها — سنجــد أن التركيز في الحجم من أهم ملامحها ، ولكنه ليس الفارق الوحيد بينها وبين الرواية ، بمعنى اننا لــو قمنا باختصار رواية الى بضع صفحات ، أو أخذنا من هذه الرواية فصلا معينا لا نكون قد حصلنا بذلك على قصة قصــيرة ، لان هذا الفن ينهض على أسس فنية وفلسفيــة خاصة ، ولهذا أيضا لا نستطيع اعتبار القصة القصــيرة المعاصرة استمرارا لفن الحكاية أو المقامة ، حتى وان اعتبرا خطوة نحــوه .

فالقصة القصيرة شكل فني عصري ، يناسب عصر الصحافة والسرعة والميل الى التركيز ، وفي نفس الوقت : الاهتمام بالجزئيات والذرات ، فربما لم يعد في مكنة كثير من هواة القراءة أن يستمر أياما مع رواية تصل صفحاتها الى المئات ، ويريد عملا فنيا ممتعا ينهيــه في جلسة واحدة . ولكن فن القصة القصيرة لم ينشأ استجابة لهذا الجانب العملي وحده ، وانما نشــأ استجابة لمجموعــة مــن العوامــل : فهو فن التركيز أولا .. التركيز في الصفحات فلا تزيــد القصة القصيرة — عادة — عن عشرين صفحة ، وان أمكن أن تصل الى خمسين ، والتركيز في الاحداث ، فهي تقوم على حادثة واحدة ، والتركيز في الشخصيات ، فلا يزيد أبطالها عن ثلاثة أو أربعة وقد تكتفي بشخصية واحدة . وهذه الالوان من التركيز نبعت من مفهوم جديد للزمن ، فقد كان القدماء ينظرون الى تيار الزمن وكأنه ماء يجري في نهر . .متماسكا .. ذا تدفق مستمر .. بنفس السرعة . وهــذه هي الحقيقة الموضوعية للزمــن ، فكل الايام من أربع وعشريــن

ساعة .. الخ ، ولكن الفلسفة الحديثة اهتدت الى اكتشاف الزمن الخاص ، فلكل منا احساسه المتميز بالزمن نتيجة لتجربته الذاتية ، فالايام السعيدة قصيرة ، وساعات الشقاء طويلة .. وقد تمضي الايام والاسابيع لا تتميز بشيء ، بل تسقط في المجهول بسهولة غريبة ، ولكن يوما معينا شهدنا فيه حادثة عجيبة او نادرة سعيدة او مفجعة .. يظل هذا اليوم مميزا محفورا في الذاكرة مهما تطاول الزمان . فالزمن الخاص لا يتدفق كالنهر ، وانما تختلف ايامه كالهضاب والوديان ، ولا تتماسك جزئياته كخط ممتد ، بل تتابع كنقط بينها فجوات ساكنة ، وكاتب القصة القصيرة يلتقط اللحظة المميزة ، او الشخصية المميزة او الحادثة المميزة لينسج منها قصته .

ومن الجائز أن تكون القصة القصيرة ذات دلالة جزئية في حدود الحادثة او الموقف الذي اختارته ، ولكنها في يد الكاتب القدير تستطيع أن تتجاوز هذا الارتباط الجزئي المحدود الى دلالات انسانية شاملة ، كما تدل « العينة » على خصائص الكل ، وكما تحمل الذرة او الخلية كل خصائص الجسم الذي يتركب من ملايين الذرات أو الخلايا ، والاعتماد على « العينة » معترف به كأسلوب علمي في الاحصاء والبحوث الاجتماعية وغيرهما .

ويضيف موباسان الى مفهوم الزمن اعتقاده بأن الحياة تختلف عما ترسمه الروايات ، فليس أهم ما فيها هو الفراق أو الزواج ، وهي في الغالب تخلو من الاحداث الخطيرة والوقائع المهمة ، ومع ذلك فبين طياتها من الامور العادية التي تحدث كل يوم ما قد يعكس — لو تأملناه بوعي واستطعنا النفاذ الى حقيقته ومغزاه — معاني ورموزا جديرة بالاعتبار . فلم يكن من الضروري — في راي موباسان — أن يتخيل الكاتب مواقف أو شخصيات غريبة ليخلق قصة ما ، فربما يكفيه أن يصور أفرادا عاديين في مواقف عادية ، كي يفسر الحياة تفسيرا سليما ، ويبرز ما فيها من معان خفية .

هذه أهم الاسس التي قام عليها فن القصة القصيرة ، ولعلنا عرفنا الان أن هذا الشكل الفني الجديد قد اكتشف بجهود موباسان في فرنسا ، ونضيف اليه تشيكوف في روسيا ، كما عرفنا أنه اكتشف في اطار المذهب الواقعي الذي يرفض المبالغة ، ويرصد الواقع بنظرة تحليلية باردة ، ويعني بالافراد لا كنماذج مفردة معزولة وانما من خلال علاقاتها الاجتماعية ويهتم بالجوانب المادية في الملامح وصفات الاشياء . وهذه أهم خصائص فن القصة القصيرة في نشأته ، وهي مستمرة معه الى اليوم ، ولكن المذاهب الفنية والاساليب المستجدة التي ظهرت بعد المدرسة الواقعية

تركت بصماتها على هذا الفن أيضا ، كالقصة الرمزية ، والقصة النفسية التي تهتم بالمشاعر والانفعالات الداخلية ، والقصة الوجودية التي تعري الانسان عن زيفه وتضعه امام الحقائق التي يتغافل عنها . .

والقصاص الذي يؤثر أن يعبر عن تجربته في شكل قصة قصيرة، يعبر في الوقت نفسه عن التغير المستمر في الحياة ، فالرواية بامتدادها الزمني وترادف حوادثها لا تنمو الا في المجتمعات المستقرة ، التي انتقلت من حال الى حال ، فكثيرا ما يكون هدف الرواية التحليل للظواهر الاجتماعية وسلوك الاشخاص ، وهذا يعني طول التأمل والاحاطة بامتداد الظاهرة . أما القصة القصيرة من حيث هي لحظة أو مجرد « لقطة » أو مشهد أو موقف أو حادثة أو صورة ، فانها تبدو كومضة من « كاميرا » التقطت صورة واحدة ، حقا لقد عزلتها عن سياقها ، ولكنها حددت وكشفت أهم ملامحها وادق تفاصيلها .

والقصة القصيرة تأخذ الكثير من ملامح المسرحية الكلاسيكية ، من حيث ضرورة التركيز والاختصار في الشخصيات ، ووحدة الزمان والمكان والحدث ، والترابط المنطقي في داخل نسيجها ، والوصول الى خاتمة مناسبة لعناصر البناء ومستمدة منها . كما تأخذ من الشعر قدرته على التكثيف ، اي قول المعاني الكثيرة في أقل كلمات . . أو في تصوير حركة صغيرة قد لا يفطن اليها أحد ، لكن الاديب القدير يلتقطها بذكاء ويوظفها في سياق قصته . وهذا كله يعني في النهاية أن الموضوعات التي تصلح لان تكون هيكلا لرواية ليست هي التي تصلح لان تكون قصة قصيرة .

وفي القصص القصيرة قد يعتني بتصوير أوتحليل جانب من شخص، أو تصوير موقف أو حادثة ، وهذا النوع الاخير يعتمد على مفاجأة النهاية ، ومن الخطر أن تأتي النهاية مفروضة متعسفة ، كما أنه — في هذا النوع — من الخطر أن يعرف القارىء نهاية القصة قبل بلوغها . ومن الطبيعي في قصة الشخصية أو الموقف ان نرى الشخصية وهي تعمل ، لا أن نتولى الحكاية عنها ، وأن يكون هذا العمل ذا مدلول يرتبط بالحدث الذي اخترناه لاعطاء فكرة مركزة عنها .

وتنتهي القصة القصيرة عادة بما يعرف بنقطة التنوير ، وهي اللحظة التي يكتمل بها معنى الحدث ، وتنتهي اليها كافة خيوط النسيج القصصي، لكي تعطي في النهاية المعنى المحدد الذي يريد الكاتب الابانة عنه . فنقطة التنوير هي الملتقى النهائي لكافة ما في القصة ، وهي القادرة على اكمال المعنى واعطاء القصة مغزاها النهائي .

وقد ظهر فن القصة القصيرة في الادب العربي الحديث ، على أسسه الفنية التي عرفناها بجهود هذا الرعيل الذي اتصل في فترة مبكرة بالثقافات الاجنبية ، وبخاصة الادب الفرنسي والادب الروسي ، مثل محمود تيمور ، ويحيى حقي ، ومحمود طاهر لاشين .. وقد جاء بعدهم جيل له تجارب واجتهادات اكثر تنوعا وخصوبة ، مثل : يوسف ادريس وابو المعاطي ابو النجا وسليمان فياض وجمال الغيطاني وغيرهم في مصر ، وعبد الرحمن مجيـد الربيعي في العراق ، وشاكر خصباك وعبد السلام العجيلي في سوريا ، وسهيل ادريس في لبنان ، وسيف الدين الايراني وغسان كنفاني في الاردن وفلسطين ، والفقيه والمتهور في ليبيـا ، ومصطفى الفارسي في تونس ، وغيرهم كثير ، وهذا يعني انتشار هذا الفن ورواجه ، لاسباب كثيرة أشرنا الى بعضها ..

وسنختار الان قصة لواحد من مؤسسي هذا الفن . وهو الاستاذ محمود تيمور ، لنرى خصائص ادبه الفكرية والفنية واللغوية ، ونتلمس آثار حياته الخاصة ايضا .

وسنلتقي بعد ذلك بقصة قصيرة أخرى تغاير سابقتها في كثير مـن الامور ، فهي لسيدة وليست لرجل ، ومن الشمال الافريقي ، وليست من المشرق ، ومن جيل جديد يرمي لغايات جديدة ، وليست من الجيـل المؤسس ، الذي انتهى وجوده الان .

القصة الاولى هي قصة « حفلة » ، والقصة الثانية هي قصة « رفض مظلة » التي كتبتها الاديبة المغربية زينب فهمي ، التي تطلق على نفسها أسما ادبيا هو « رفيقة الطبيعة » ، وقد يكون من الطريف أن نلمح رومانسية اللقب أو الاسم الفني ، وواقعية القصة التي كتبتها .

(١)

حفلـــة !!

قصـــة : محمـــود تيمـــور

رزق « محسن بك » بمولود ذكر بعد ست بنات ، فعظمت غبطته بهذا الضيف الذي طال انتظاره . فاعتزم أن يقيم حفلة شائقة لا تقل فخامة عن حفلات الاعراس الكبرى . وصادفت هذه الفكرة هوى في نفس « عليـــة هانم » زوجه . فحثته على الاسراع بتنفيذها .

ومر أسبوع والزوجان لا يتحدثان الا في شـــأن الحفلة ومدعويها . وانتخاب ما لذ وطاب من ألوان المطاعم والاشربة .

ثم ضرب الموعد . فظهر العمال بأعمدتهم الطويلة ، وخيامهم المزخرفة، يجدون في اقامة السرادق على نظام رائع فخم . وثارت في المنـــزل جلبة لا تهـــدأ . وأوصت « الهانم » خياطتها بأن تعد لها ثوبا يوافق نحافتها التي تبدو فيها الان بعد الوضع ، على أن يكون ملائما لروح الحفلة التي ستكون نجمها الساطع !

ورأى « محسن بك » أن هذه المناسبة فرصة طيبة ليبعثر فيها ماله بلا حساب ، فزحم حجرة الوليد بأصناف شتى من التحف واللعب . وأوصى لنفسه ولبناته الست بملابس جديدة غالية .

وما زال رب الدار معنيا بشأن هذا الاحتفال ، يراجع معداته في اقبال ونشاط ، حتى اليوم السابق للموعد ... كان « محسن بك » فـــي ذلك الوقت يتناول غداءه مع زوجه ، تشاركهما عـــلى المائدة « الست حسنة » وهي من توابع الهانم وصديقات الاسرة : ســـيدة بدينة مترهلة ، لا يهدأ فمها عن الكلام الا ليشتغل بالطعام !

واذ هم على الطعام ، دق جرس « التليفون » ، فقامت « علية هانم » وتكلمت مع عمتها ، وما عتمت أن عادت والهم باد على محياها ، فأخبرت زوجها بأن « فوزي بك » زوج عمتها فاجأه مرض خطر ، وان حالته لا

تدعو الى الطمانينة ... فكانت مباغتة ثقيلة اسلمت الزوج الى صمت قلق !

وبعد هنيهة ، سأل « محسن بك » زوجته :

اصحيح أن الحالة خطرة ؟

ــ هذا ما أكده الاطباء !

وسمعت « الست حسنة » حديثها، فازدردت ما في فمها دفعة واحدة، ونطقت على الاثر :

« كلام الاطباء كله دجل في دجل ، هل دخلوا في علم الله ؟ » .

ثم تهيأت لالقاء محاضرة تؤيد بها دعواها ، وتدارك « محسن بك » الامر ، وراح ينتهرها ، فلم تملك الا السكوت !

واتموا طعامهم في نكد وحيرة ، وقام « محسن بك » الى « التليفون » يطلب بيت المريض ، وتحدث مع أحد افراد أسرته ، فعلم أن الحالة تتدرج من سيء الى أسوأ . فعاد الى زوجته يزفر ، وقال لها في صوت خفيض :

وما العمل الان ؟

ــ اي عمل تطلب ؟ ... ستضيع علينا الحفلة !...

ــ اية مفاجأة هذه ؟ ... ان زوج عمتك مريض منذ أعوام طويلة ، لقد اصطلحت عليه الامراض حتى الفها ، فلماذا لم يشتد عليه المرض الا الان ؟ !

واعتراهما الصمت ساعة ، اشعلا في اثنائها لفافتين من التبغ .. والتفت « محسن بك » الى زوجه ، واخبرها بأنه ما دام المريض على قيد الحياة ، فثمة أمل في اقامة الحفلة ، وعلى ذلك لا داعي لالغائها ... وقصد من فوره حجرة مكتبه واستدعى كاتبه الخاص « أيوب أفندي » وأمره أن يكتب على الفور للمدعوين رسائل اعتذار ، يبلغهم فيها أن الحفلة تأجلت الى اجل قريب لسبب منزلي ، وكذلك طلب اليه أن يذهب الى محل « جروبي » ويخبره بأن يكف عن اعداد ما أوصى به من الاطعمة حتى يعلمه بالموعد الجديد . وعلى الكاتب الى جانب ذلك أن يتكلم مع رئيس الفراشين ، ليقف العمل ، ريثما تنجلي الحالة ..

ويمم الزوجان عصر ذلك اليوم ، منزل المريض ليعوداه ، ورجعا يكتنفهما ضيق شديد .

ولبثا ثلاثة ايام يواليان زيارة المريض ، ويسألان عنـــه في الفترة بعد الفترة : ماذا جد في أمره ؟

وافلحت مساعي الاطباء ، فظهرعلى المريض تحسن بطيء ، ولكنه مطرد ، فسر الزوجان ، واعتبرا ذلك بشرى خير .

وفي صبيحة اليوم الخامس ، قصد « محسن بك » الى « التليفون » ، وسأل عن صحة « فوزي بك » فكانت الاجابة مرضية ، فهرع الى زوجته يزف اليها ما علم ، فعانقتهوقالت له :

الوقت مناسب الان لاقامة الحفلة !

ــ كل المناسبة ...

ــ اريد ان أمتع نفسي بلبس ثوبي الجديد ، ولو مرة واحدة !

وبعد الغداء ، عاد « محسن بك » يسأل عن صحة المريض ، فأخبروه بأن الحالة في تحسن ، وأن الطبيب أمر بنقـــله الـــى منزله بالزيتون ، استكمالا لاسباب الشفاء . فأسرع « محسن بك » الى كاتبه من فوره ، والقى اليه أوامره ، واوجب عليه أن ينفذها على عجل ...

وما هي الا أن عاد المنزل مسرحا للضجة والجلبة ، فتعالت صيحات البك والهانم ، وتجاوبت الحجرات بمشاغبات الخدم ، وتزايدت ثرثرة « الست حسنة » فتداخلت فيما يعنيها وما لا يعنيها ، وفازت أخيرا بوعد قاطع من الهانم أن يكون نصيبها يوم الحفلة ديك رومي وفخذ خروف ، وصينية كنافة ، تخص بها نفسها دون غيرها من التوابع ...

وراحت « علية هانم » تتأملثوبها الجديد في اتبالوشغف ، ثم ارتدته، وجعلت تتغايد به أمام المرآة وقتا غير قصير !

وحل يوم الحفلة ، فانتبه الزوجان من نومهما في مطلع الفجر ، وأطلا من النافذة ، فاذا الخيمة قائمة بأعمدتها كأنها عرش نصب لهما ، فتطلق وجه « محسن بك » والتفت الى زوجته ، فألفى طلعتها تشرق بابتسامـــة رحيبة ، ثم اتجها الى غرفة الطفل فانهالا عليه تدليلا وتقبيلا ، حتى ابكياه !

واراد « محسن بك » أن ينزل الى فنـــاء الدار ليراقب بنفسه اجراء العمل ، ولكنه ما كاد يخطو بضع خطوات حتى دق جرس « التليفون » ، فذهب اليه ، واذا بوجهه قد امتقع ، وصوته قد تهدج ، وترك السماعة وهو ينادي زوجته ، فلبت مسرعة ، وهي تقول :

خير ان شاء الله !

ــ اي خير ؟! ... لقد مات فوزي بك ! ... مات فجاة في الساعة الثالثة صباحا ، وسيشيعون جنازته اليوم بعد الظهر ...

فتهالكت « علية هانم » على المقعد القريب ، وكانت « الست حسنة » جالسة في ذلك الوقت على وسادتها ، فما ان سمعت قولها حتى اهتزت شفتاها ، ولعب لسانها في فمها بتعزية ضافية ... ولكن « علية هانم » فطنت الى ما ترمي اليه الضيفة الثرثارة ، فاهابت بها ان تخرج ... !

واسرع « محسن بك » الى الشرفة ، واخذ ينادي باعلى صوته :
« يا ايوب افندي ! .. ارني وجهك .. اريدك لامر مهم.. عجل ..»
فظهر الكاتب من حجرته ، بعد هنيهة مهرولا ، يلم شعثه ، وينفض

عن جفنيه النعاس ، ورفع راسه نحو الشرفة ، وسطوع الشمس يمنعه ان يفتح عينيه ...

فصرخ « البك » :

« اتظل نائما حتى الان ؟ ما شاء الله ! ... رجل بليد غبي ! ... اتسمعني ام لا ؟ ... تكلم ... ! »

فاسرع الكاتب يجيب بصوت غليظ ابح ، وهو يحاول ان يغطي شعره المنفوش حول قلنسوته القصيرة :

سامع يا افندم سامع !

ــ فوزي بك مات هذا الصباح .. انتهى كل شيء !

ــ البقية في حياة سعادتكم ، واطال الله عمركم ...

ــ اخرس ... لا اريد ان تسمعني مثل هذا الكلام الفارغ ، اذهب الى مكتب البرق ، وابعث الى المدعوين برقيات تخبرهم فيها بالغاء الحفلة لهذا السبب ... اما البرقية ، فلتكن كما املي عليك ، اخرج ورقة وقلما واكتب ما اقول : « الغينا الحفلة لفاجعتنا الاليمة في المغفور له فوزي بك ، وانا لله وانا اليه راجعون » . افهمت ؟

ــ فهمت يا افندم ، فهمت ...

ــ وقل للفراش يحمل السرادق وينصبه في « الزيتون » للماتم .. وبعد انتهاء عملك ، تسرع الى منزل المرحوم ، فربما كانوا في حاجة اليك .

واختفى « البك » ، فعلم « ايوب افندي » ان الاوامر قد انتهت . فعاد الى حجرته ، وهو يهمهم :

« فوزي بك » مريض ... « فوزي بك » مات ... انصبوا السرادق ... اهدموا السرادق ... كل ايامك نكد في نكد يا فوزي !

أما « محسن بك » فقد دخل حجرة الزينة ، فوجد زوجته ثائرة تبحث عن خمارها الاسود ، وتكيل لخادمتها الصغيرة الشتائم ، وتتعهدها بالصفع . فبدأ يعد ملابسه الخاصة بالحداد ، واخذ كذلك يصيح بالخادمة لتساعده في البحث عن رباط الرقبة الاسود ، فهبت الفتاة مذعنة للامر ، ولكنها ما كادت تفعل حتى انقضت عليها سيدتها ، واشبعتها لكما ، وزادت في انتهارها ، وهي تهيب بها الا تشغل نفسها بغير البحث عن الخمار ... وعندما لاحظ الزوج تواني الخادمة ، انهال عليها سبابا ، وامرها ان تأتي له برباط الرقبة ، وهكذا دواليك !

وفي هذه اللحظة ، فتح الباب ، واطل منه راس « الست حسنة » وكانت قد اتمت ارتداء لبوس المأتم ، واكسبت صوتها بحة تماثل بحة الندابات اللواتي تقام عليهن عظمة المآتم والمناحات !

وتكلمت قائلة :

ـــ هلم بنا يا سيدي ، فقد ازف الوقت ، ولا بد أن يكون البيت قد حفل بالناس ، وصار المأتم الان في عنفوانه ...

فهرول « محسن بك » الى الباب ، ودفعه في وجهها بعنف !

وفي منتصف الساعة الحادية عشرة خرجت سيارة « محسن بك » من المنزل ، تقله هو وزوجته و « الست حسنة » ، متجهين الى منزل « فوزي بك » بالزيتون .

وكان الثلاثة صامتين يعلو وجوههم الكمد ، كل يفكر في همه ...

اما « الست حسنة » فكانت احشاؤها تئن لوعة على نصيبها الضائع في طعام الحفلة ، وتألما من صيامها اليوم بأكمله تظاهرا منها بالحزن على الفقيد العزيز .

واخيرا تكلم « محسن بك » فقال :

« ستبدأ الجنازة سيرها من « كوبري الليمون » ، اي أننا سنشيعها مشيا على الاقدام ، من المحطة الى القرافة ... مرحلة شاقة ... ومن يضطرني الى السير طول هذه المسافة ؟! » .

وتهيأت « الست حسنة » للاعتراض على كلام « البك » فزجرها ، فلزمت الصمت ، وعادت تتحسر على طعام الحفلة ، وصيامها اليوم كله !

وفي المساء ، كان « محسن بك » جالسا عند مدخل السرادق المقام بجوار منزل المرحوم « فوزي بك » يستقبل المعزين ، ويأمر الخدم بتقديم القهوة ، ولفائف التبغ ...

وبين حين وحين ، يترحم على الفقيد بزفرات عميقة ، وانات طويلة ! .

★ ★ ★

محاولة نقدية

وبعد أن قرأنا قصة « حفلة » يمكننا ان نتبين فيها العناصر الاساسية المميزة لفن القصة القصيرة ، فشخصياتها قليلة ، والاوصاف والمشاهد الحوارية مركزة خاطفة ، والامتداد الزمني محدود ، فهي لا تمتد لاكثر من بضعة أيام ، وهي تقوم على حدث واحد لا يتحقق هو الاستعداد لحفل والعدول عنه . ويختار الكاتب هذه المناسبة المميزة التي لا تتكرر كثيرا ليطلعنا على جانب من طبائع شخصياته . والفكرة كلها تقوم على أن محسن بك رجل ثري ، وهو مثل معظم الناس يفرح لانجاب ولد ذكر ، وبخاصة بعد ست بنات ، ولا يجعل منهذه المناسبة سبيلا الى الاحسان مثلا أو الوفاء بنذر ، وانما يتخذها فرصة للاعلان عن الثراء والمظهرية والمزيد من الاستمتاع بالحياة ، وهذا الاحساس بالذات يتضخم حتى يبلغ درجة الانانية ، فحين يبلغه مرض زوج عمته وتدهور حالته لا يتملكه الاشفاق على أي منهما ، وانما يزعجه الاضطرار الى تأجيل الحفل والاعتذار الى المدعوين ، وتشاركه زوجته هذا الانغلاق الشعوري على الذات ، فكل ما يؤلمها ان الحفل سيضيع عليها ، وكل ما تتوق اليه أن تمتع نفسها بلبس ثوبها الجديد . أما أن يمرض الرجل او يموت فهذا أمر لم يناقش مطلقا ، وتشاركهما في هذا الست حسنة التي لا تفكر الا في مكاسب معدتها . وقد يبدو الكاتب متشائما قليل الثقة في قدرة الانسان على انكار ذاته وتجاوز انانيته من أجل الاخرين ، ولكنه في هذا واقعي جدا ، والواقعيون متشائمون بصفة عامة ، ولا يرون في اي تصرف الا وجهه القاسي الاناني حتى وأن كان مظهره بريئا . فنحن أمام اشخاص مشغولين بأنفسهم ، تسمرت عيونهم على الحفل ، فلم تتسع قلوبهم لسواه ... وعلاقتهم بالموت والحياة ، وبالقرابة او عدمها ، وبالاخرين عموما بما فيهم أيوب افندي الكاتب الخاص محكومة بهذا الهدف الذي لا يرون سواه ..

ويمضي الكاتب في سخريته المرة من انانية الانسان وقصر نظره ، حين يستدرج الحدث القصصي الى مرحلة اقامة السرادق ، ثم تحدث الوفاة ، فيؤمر الفراش بحمل سرادقه الى بيت الميت ليكون السرادق نفسه مكانا

لاستقبال المعزين ، وقد كان متأهبا لاستقبال المهنئين ، فاية مرارة ساخرة من تعجلنا للاشياء وتسرعنا باصدار الاحكام !! على أن هذه العبارة نفسها لها دلالتها الفلسفية ، فليس بين الميلاد والموت مـــن فارق ، ان كلا منهما يفضي الى الاخر بطريقة تلقائية لا تختلف عن اقامة سرادق ثم نقله !!

وفي القصة ملامح كاتبها ، فتيمور سليل اسرة ارستقراطية ، تظهر الوان حياتها في قصصه مهما حاول أن يتجه وجهة شعبية . ويكفي هـــذا السرادق ليقام في مناسبة لا تقام من أجلها السرادقات ، وظهور « التابعة » خلف سيدة الدار ، والكاتــب الخاص خلف البك ، كما يتم الاعتذار الـــى المدعوين بارسال برقيـــات خاصة . وتيمـــور ، وقد كان عضوا بالمجمع اللغوي ، حريص على تنقية لغته من أية شائبة عامية ، وهو يصل في ذلك الى درجة التعنت احيانا ، فيضع « التابعة » مكان « الوصيفة » ويقول : « كاتبه الخاص » ولا يقول : « سكرتيرة » ، ولا يقول : « مفاجأة » وانما « مباغتـــة » ، ويضع « تتغايـــد » موضع « تخطـــر في دلال » ويقول : « تهالكت » ولا يقول : « انهارت » ، وربما كانت البدائل التي اخترناهـــا اقرب للتعبير التلقائي المعروف ، وأدعى للتصوير الواقعي .

ولحظة التنوير في هذه القصة تبدأ حين يموت فوزي بك ، فهذا الحدث المتوقع للقارىء لا يمثل مفاجأة ، وليس مهما في ذاته ، ولكن أهميته فيمـــا كشف عنه من نوازع بشرية ،فلم يذكره أحد بكلمة ، ولـــم تبذل من أجله دمعة ، وكل الحسرة والالم انما جاءا من الاضطرار لتأجيل الحفل ، والبحث عن ثياب الحداد ، وعدم اكتمال الفرحة بالمولود . .

(٢)

رفض مظلـــة

قصة : رفيقة الطبيعة

استبقى يدها لديه ،، كان لها دفء الصوف الجديد في اوائل يناير ،، تلك راحة يده الكبيرة كالمروحة ذات التعاريج ،، !

،، منذ دقائق وهو يحدثها عن جلسة هادئة ،، حتى خيل اليها وهو يحدثها بهدوء بالغ — ان الثورات التي راكمها التاريخ على اكتاف الرجال لم تكن غير مداد افتراء جادت به اقلام المؤرخين ، واخيلتهم ،، اجل ،، لا يمكن لرجل يملك كل هذا الهدوء الصوفي — الذي ينفذ الى بواطن النفوس — ان يثور يوما مخلفا بثورته دمـــارا .

استبقى يدها لديه ،،

طالما هو يضغط براحته علـــى بشرة يدها فهي اســـيرة جواره . . وهدوئه . . لكن ،، ما الجمال في كل هـــذا ؟ ان اوراق الخريف ترتفع ،، وتتلوى حول سيقان الشجر ، والاعمدة ، وتمسح اوجهها بالشوارع لشدة قسوة الموت المتفشى في عروقها الجافة ، وجيوش جرارة ،، رمادية ودخانية تنذر بالمطر . . وتغطي وجه الافق ، وتقترب به من الارض ،،

والشارع طويل ،، طويـــل ، قاتـــم ،، مغســـول منذ البارحة فيه انحناءات . . ، على جانبيه بقع مطر تلمـــع في حفـــر لا تكاد ترى ، ايضا مربعات الرصيفين تبرق ، بعد ان تعرت شقوقها ،، وهرب منها التراب الذائب في أمطار الامس الغزيرة ،، وفي بقعة صغيرة جدا من أول الرصيف المغســـــول وتفــــا ،،

واستبقى يدها لديـــه ،،

طيلة الدقائق بقي يتجه بعينيه نحو عمود الكهرباء ، فبدا بمعطفـــه الطويل القديم قريبا من راس العمود ، كأنه سحابة دخان آخذة في الصعود من ثقب بركان مكتوم بجوف الشارع المغسول ،،

في عينيه كانت حبة عدس بيضاء ، مزروعة بالعلة المزمنة ،، تبدد من قتامته هي واسنانه الناصعة في فكيه العريضين كفكي النمر ..

واستعاد بصره من العمود وصبه في وجهها ، ومن وجهه المستطيل تطل عشرات الحبوب المتآكلة الرؤوس .. قد سطرت من خلفها قتامة عليها خطت آثار طفولة باردة تعسة ،،

قصفت رعدة قوية فوق راسيهما مباشرة بعد أن لمعت اثوابهما لمحة عابرة ، وظهرت مظلة بعيدة تتحرك نحوهما مسرعة ،، عبث المطر قليلا ، ثم انفتحت قرب قوية منه فوقهما .

كانت المظلة بينهما ، ولشدة دفء يده ، وحبك السكون حول نفسيهما ، وصفاقة المطر ، لم تنشرها ، فاحست الماء يغمرها ، ينفذ الى صدرها ،، واجتاحت مشاعرها سحب كالبخار المتصاعد من فروة رأسها كاللهب .

اعتمدت بمؤخرة المظلة على صدرها ، وغرست رأسها الرقيق في بطنه هو ،، ونشرتها فوقها ،، ثم فوقهما .

ازاح المظلة بيده عن راسه ، وابتسم لها ،، وغمغم :

ـــ اجدني في حاجة الى الاغتسال انا وثوبي على هذا النحو ، فكلانا مشتاق الى الماء منذ مدة !

ووجدت يدها تنخفض بالمظلة دون أن تطويها ، وانصب الماء نافذا الى كل مغلق منهما ، وكان الماء يسخن بمجرد ما يتوسط راحتيهما رغم برودة بشرتها .. لكن السخونة كانت تكاد تنفرط من عروقها .

ومرت بهما المظلات مسرعة ، ومظلتها منكفئة بأجنحتها الزرقاء على الرصيف ، كفراشة اسطوانية هرب منها النور ،، فانتحرت كمدا .

كيف لم يحدث من قبل ان تركها رجل تحت المطر الغزير ؟ كل رجل كان يسرع لتغطيتها عن المطر ، الا هو .. وحده ! والى دخانها وصل خيط من الدفء العريض منتقلا اليها منه في غير عسر ، وكأنما انبهر المطر أمام صمود الرجل .. ، فكف عن تساقطه تدريجيا ، عندئذ تحركا ،، سارا : خمسة ارجل منتظمة في تمهل رتيب ! ،، وهو يسير بأرجله الثلاثة بدا لها قبيحا ،، كعربة « بوجى » متحركة ، ونصفا الشارع معا ، فظهر لها نوع من الجمال في مشيته ،، في خطواته وهو يتلاعب بعصاه في يده ويصفع بها حجارة الطريق في قوة ، ورشاقة ،، وجرأة ،،

من قبل ،، قيل لها أنه سقط من سلم احد البيوت العالية فتكسرت عظمة ساقه . الا أن احدا لم يخبرها انه يستمد من كسره كل هذا الاعتداد ، وهذه التفاؤلية التي تطغى على صمته ،، وحديثه ، وتبرز هدوءه وتصبغ حركاته ،، حتى انها تطل من جبينه في غير مواربة .

واستبقى يدها لديه حتى وهما يعبران الشارع المقابل حيث تكثر الحركة .

،، وانزويا في ركن به ظل حزين من السحب الرصاصية بأحد المقاهي المتواضعة جدا ،، الا يكفي — الان — ان يولد المخلوق رجلا حتى يشعر امرأة — اية امرأة يريدها — بالدفء حتى ليغنيها طول الشتاء عن الاحتماء بمظلتها ؟ وحتى عن الكلام ؟

كان قد دعاها الى جلسة هادئة من أول لحظة رآها تقف امامه ،، وتلقي عليه تحية خجلى ، والجمتها دعوته الصريحة المفاجئة .. وزاد هدوؤه لسانها اضرابا عن الكلام ، الهدوء فعلا قد تغلغل في رأسها ، وتوغل في لفات اعصابها حتى عجزت عن استرداد يدها منه .

اخيرا ،، اخيرا وفنجان القهوة الكريم امامها .

قالت له متلعثمة :

— ،، ارسلتني اليك امي من أجل ،،

قاطعها : — من هي أمك ؟

— جارة قديمة لعمتك طامو ،،

قال في غير انفعال :

— اني لم ارك من قبل في بيت عمتي ،،

اجابته : — كنت داخلية بثانوية تطوان .

— ماذا تريد مني امك ؟

فترددت قبل ان ترد عليه : — طلبت مني ان .. أن ادعوك لزيارتنا ،، نعم لزيارة بيتنا ،،

ورأته يسحب كتائب من دخان سيجارته في حركة قوية ، فحمدت لنفسها تداركها ،، ترى ماذا كانت ستكون حركته لو اخبرته أن امها كلفتها ان تطلب منه اعطاء اخيها الصغير دروسا اضافية في الحساب ، والفرنسية بمقابل اسبوعي ؟ وقبل أن يفلت منها زمام تدبيرها السطحي

استطاعت ان تسترد منه يدها ،، وتتحرك حول المائدة ،، وتوليه ظهرها متخطية عتبة المكان ،، لكن بخار فنجانها ، وهدوءها بقيا موزعين في المكان اذ خرجت مضطربة ..

وفي الطريق تساقط المطر من جديد ، .. فتحت مظلتها من جديد وسارت في طابور الناس ذوي المظلات .. وفي غمرة اضطرابها تغيرت ، ثمة فكرة :

— بعد اليوم ،، يستحيل ان تجزم بقولها كذي قبل : ان ذلك الرجل اللبق الوسيم وحده الذي يستطيع اسعادها بنشره المظلة طول الوقت فوق راسها ،، ثم ،، ثم من قال انها ستبقى دائما في حاجة الى مظلة ،، اجل ،، ربما تكون هي الاخرى في حاجة الى الاغتسال على هذا النحو : ووقفت فجأة في الشارع وطوت مظلتها ،، وسارت تحت الامطار الغاسلة .

★ ★ ★

محاولة نقدية

قصة « رفض مظلة » قصة محبوكة ، وهي تمثل — الى حد بعيد — نزعة الجيل السائد أو الشاب في الادب القصصي العربي . قد تكون كاتبتها غير معروفة للقارىء في المشرق ، ولكن هذا لا ينال من مستواها ، فمشكلات تسويق الكتاب العربي لا تمس قيمة الابداع الفني في شيء . تتميز هذه القصة بمجموعة من العناصر المحددة التي عملت على نجاحها ، أولها الشخصيتان اللتان تقوم عليهما القصة ، وأسلوب رسمهما ورصد حركاتهما المادية المحسوسة والشعورية الباطنة . هما شخصان : رجل ناضج وفتاة في مقتبل العمر ، وهذا العدد القليل اتاح للكاتبة فرصة الوصف والتحليل الهادىء دون عجلة أو اصطناع . ومن منطلق دقة الرصد ، وربما اتباعا لدعوة الواقعية ومبادئها فان الكاتبة لا تحاول أن تجمل بطلها أو تستر عيوبه الجسمية أو النفسية ، فعيناه غير صافيتين عن علة ووجهه المستطيل تطل على أديمة عشرات الحبوب المتآكلة الرؤوس ، عليه مسحة قتامة وآثار طفولة تعسة !! هذا فضلا عن ساقه المهيضة التي يستعين عليها أو يستكملها بالتوكؤ على العصا . أما الفتاة فانها لا تخلو من مراهقة « كنت داخلية بثانوية تطوان » ، وفتيات الداخلية يعشن بعيدات عن تجارب الحياة المتنوعة في الخارج ، ويستعضن عن ذلك بالخيال والاحلام .. من هنا كان انبهار الفتاة بمقابلة الاستاذ ، وتأثرها الفوري به ، بل ذوبان كيانها في تأثيره وشخصيته ، حتى تفتتح الكاتبة قصتها بعبارة : « استبقى

يدها لديه » ثم ترددها بعد ذلك ثلاث مرات ، تأكيدا لهذه السيطرة الطاغية من جانبه ، وهذا الخضوع السعيد من جانبها .

ومع أن « البطل » مجرد مدرس جاءت الفتاة تدعوه ليعطي أخيها درسا لقاء أجر ، فان المؤلفة ترفقت به ، فلم تجعل انبهار الفتاة واعجابها به صادرا عــن حرمانها أو عمرها القليل التجربــة ، لقد بدا رجلا شديد الاعتداد بنفسه ، هذا الاعتداد الذي رمزت له في رفضه الاحتماء بالمظلة ، وثقته التي تجلت في احتفاظه بيد الفتاة حتى وهما يعبران الشارع ، وكان الختام ان الفتاة راحت تحاكي سلوكه ، ورفضت هي أيضا الاحتماء بالمظلة بعد أن غادرته عائدة . ولم يكن مصادفة أن تذكر حادث سقوطه القديــم وكسر ساقه ، فهذه الثقة المفرطة بالذات ورفض تقبل العون من الاخرين ، كنوع من الاحتجاج على الاتهام بالعجز أو استحقاق العطف .. هو موقف طبيعي تؤكده سيكولوجية ذوي العاهات .

وقد انسجمت الاوصــاف الواقعية للبطــل ، مع مسحة شاعرية مقبولة ، مع أوصاف الطبيعة التي بدت كاطار للمشهد وللحظة الزمنية ، وهو اطار حي يشارك في صنع الحدث وتطوير اللحظة النفسية ، وليــس مجرد وصف خارجي معزول .. فسقوط المطر يعني الارهاص بالخير ، كما يكشف عن التحدي عنده ، وتوقف المطر يعني اكتمال اللحظة وترقب حركة جديدة ، عبرت عنهــا بالانتقال الى الجانب الاخــر من الشارع . على أن بعض الاوصاف جاءت شاعرية ومع هذا بقيت ذات صلة عضوية بالشخصية واللحظة النفسية : « ومرت بها المظلات مسرعة ، ومظلتها منكفئة بأجنحتها الزرقاء على الرصيف ، كفراشة اسطوانية هرب منها النور .. فانتحرت كمــــدا » .

قد يعطى الاحتماء بالمظلة معنى الحذر الاجتماعي الذي يربط الانسان دائما بغطاء من التقاليد ، ويحول بينه وبين لقاء الطبيعة والاعتراف بميوله ونزعاته ، باعتبار أن ذلك عيب يصيــب سمعته برشاش من الشائعــات كالمطر . وهنا قررت الفتاة أن تكون صريحة مع نفسها ، أن ترفض المظلة الزائفة وان تواجه المطر ، فانكفأت المظلة كفراشة ميتة ، والعلاقة بــين المرأة والفراشة المحترقة بالنور واردة ، ولكن الفراشة هنا هرب منها النور فانتحرت .. وبقيت فتاتنا تحــت المطر ، ترفض أن يسرع رجل لتغطيتها بمظلته ، فكأنها تبحث عن شخصية مستقلــة للمــرأة ، تتحرر من الحماية التقليدية المرتبطة اجتماعيا بوجود رجل .

وتحقق سائر عناصر التكوين الفني مثل هــذا التوفيق والانضباط ، فالمدى الزمني (الزمــن الخارجي) لا يزيد عن دقائق تمثل لقاء قصيرا ،

ولكن هذه اللحظات كانت كافية للقيام بسياحة عميقة ، عبر لفتات وعبارات قليلة ، تسبر أغوار الشخصية .. بل الشخصيتين .

كما حقق الحوار هذا القدر من التلقائية الذكية البعيدة عن الافتعال ، فهذه « التلميذة » تبدو لنا « كأنثى » مكتملة قادرة على تذوق اللقاء بكل معطياته ، ثم نفاجأ بأنها مجرد تلميذة في الداخلية ، لا تجد حرجا في أن تبدأ حديثها معه بعبارة : « أرسلتنـــي اليك أمـــي » . وهنا تطفو دلالة نفسية أخرى قد تكون هامة ، فالاسماء في القصة ــ فيما عدا المدرس ــ لنساء : الفتـــاة ، وأمها ، وعمته طامـــو . . والام لا ترسل لاستحضــــار مدرس ــ عادة ــ الا حين يكون الاب غير موجود !! فهل نظرت الفتاة اليه نظرتها الى الاب !! فهو بالنسبة اليها حلم بالسيطرة المحبوبة التي يعشقها الاطفال في آبائهم ، لا السيطرة المتحكمة الماثلة في غيرهم ؟ ان اوصافها التي تضطرب احيانا تجاهه ترجح هذا الجانب في الفتاة .. انهـــا تصف مشيته بأنهـــا قبيحة ، وتصفه هو بأنه كسحابة دخان آخذة في الصعود من ثقب بركـــان مكتوم .. لكنها ترى فيه جمالا ومهابة ورزانة .. فهذه ليست مشاعر فتاة عاشقة ، هنا مشاعر فتاة معجبة بأبيها .. تتأمله .. لا تغيب عيوبه عن عيونها .. لكنها تحبه ، وتثق به ، وترى سيطرته عليها في صالحها . .

ومهما يكن من أمر هذا التفسير فقد أنتهت القصة بلمسة متفائلة .. لقد تسربت الثقة الى الفتاة ، وانصرفت من المقهـــى وقد رفضت الاحتماء بالمظلة ، وانطلقت في اعتداد ، تاركة بخار فنجانها واضطرابها في المقهى ، وسارت باعتداد تحت الامطار الغاسلة !!

القســـم الخـامس

فـــن المقـالة

ونمــاذج من مقالات الإصلاح والتأمل والنقد الساخر

« لقد عاشت المقالة عصرها الذهبي في ظل حضارة ما قبل المطبعـــة كما عاشتــه بعدها ، والفرق في الاسم . ولعلها تواجه ازمة .. لكنها تنفرج عن ازدهار وتنوع .

مع نمـــو مفهـــوم التخصص ، وحاجــة الجماهير العريضة الى الثقافة تبقى المقالة اداة توصيـــل للمعرفـــة ، وتواصل بـــين الناس »

فـــن المقالـــة

تعتبر المقالة فنا متأخرا اذا قيست الى الشعر الذي صحب المجتمعات البشرية منذ فجرها ، لان المقالة تدون كتابة ، وتصدر عن نضج عقلي وادراك اجتماعي يدفع الكاتب الى مخاطبة مدارك وعقول الاخرين ، فضلا عن انها تكتب نثرا بأسلوب فيه قدر من الصنعة الفنية التي تجعله مؤثرا في القــراء .

وفي أدبنا العربي القديم وجدت الوان من المقالات المتعددة الاغراض ، وان لم تكن دائما تحت هذه التسمية ، فقد تسمى « خطبــة » وتوضع في صدر كتاب كمقدمة ، وقد تسمى رسالة ، كرسائل الجاحظ ، ومنها رسالته الشهيرة « التربيع والتدوير » ، ورسالته الاخرى التي اصطنعها على لسان سهل بن هارون في كتاب « البخلاء » ، وقد تأخذ المقالة شكل المسامرة ، كما فعل ابو حيان التوحيدي في كتابه : « الامتاع والمؤانسة » الذي يعتبر في مقدمة هذا الفن في العصر القديــم .

وفي العصر الحديث ، مع نشاط الصحافة ، وانتشار حركة الاصلاح ، كثر كتاب المقالات وتنوعت اغراضها . ونستطيع أن نجد المحاولات الاولى في مقالات الامام محمد عبده التي كان يكتبها في مجلة « الوقائع المصرية » ثم في « العروة الوثقى » .

ثم ظهر الجيل الثاني ، ومن أشهر كتابه أمين الريحاني والشيخ عبد العزيز البشري ، وتابع طه حسين والعقاد والمازني والرافعي وأحمد أمين وجبران خليل جبران وغيرهم . ومقالات هذا الرعيل اكثر تنوعا ومراعاة لاصول هذا الفن كما أرساه رواده في الاداب الغربية .

وأول من انشأ هذا الفن هو الاديب الفرنسي مونتيني ــ أواخر القرن السادس عشر ــ واعتبره مجرد محاولة او تجربة ، ولكن هذه المحاولة ما لبثت أن عرفت وانتشرت ووضعت لها الاسس الفنيـــة . فصارت المقالة عنده تعني : القطعة من النثر الادبي ، التي تعالج موضوعا خاصا بالكاتب ، مما مارسه او خطر له أو توهمه أو ابتدعه . أي أن العنصر الشخصي ركن

اساسي من اركانها ، ولكن اغراضها صارت اكثر تنوعا حتى كتبت المقالات النقدية والفلسفية والفكاهية والدينية وغيرها ، فموقف كاتب المقالة من الحياة موقف تحليلي : يراقب ويسجل ويفسر الاشياء كما تبدو له ، ثم يدع خياله يمرح في جمالها ومغزاها ، وهدفه ان ينقل احساسه بها الى الاخرين .

ومن أهم ما يعني به كاتب المقالة ، لكي يؤثر في نفوس القراء ذلك التأثير البليغ ، ان يجعل كلماته وعباراته والافكار الجزئية المتواردة داخل اطار الفكرة الكلية للمقالة ، وموجهة لابراز فكرته الاصلية ، فينبغي ان يتجنب الحشو والاستطراد الذي يشتت الفكرة او يجعل الهدف غائما .

وعنوان المقالة له خطرة ، ومن المستحسن ان يكون مما يثير الانتباه ويوحي بالفكرة التي تبنى حولها المقالة .

وخطوات المقالة الاساسية : المقدمة او التمهيد ، ثم الفكرة ومراحل عرضها من شرح وتحليل وبرهنة وتنظير ، ثم خاتمة لاجمال الفكرة وتركيزها في عبارات محددة .

وواضح أن الخيال سيلعب دورا مهما في فن المقالة ، لانه القوة القادرة على اثارة الاخرين ، وعرض الافكار عرضا مؤثرا ، ولكن دور الخيال أو الفكر سيتحدد حسب الغرض من المقالة

وخير المقالات ما كتب على نمط المناجاة والاسمار ، واحاديث الطريق بين الكاتب وقرائه ، وان تتضمن قدرا من التجارب الخاصة لكاتبها ، وتنم على ذوقه واسلوبه ، بغير استعلاء على القارىء او الرغبة في زجره أو نصحه .

والمقالة فن صعب لا يسلس قياده الا بعد مران طويل ، واصحاب الشهرة في مضمارها اكتسبوا شهرتهم بالدأب والاستمرار والوعي بعقلية القارىء ومستواه .. وبهذا اكتسب المازني والبشري وفكري اباظة من الكتاب الظرفاء ، كما اكتسب الزيات وأحمد أمين وطه حسين والعقاد من الباحثين والمصلحين .. اكتسبوا شهرتهم العريضة .

ونعرض الان ثلاث مقالات ، لثلاثة من اصحاب الاساليب المتميزة ، في فكرها ولغتها ومنحاها النفسي وذوقها : الدكتور احمد أمين ، ومصطفى صادق الرافعي ، ويحيى حقي .. وكل منهم قد اختار مجاله الاثير :

المقالـة الأولى

للدكتـــور احمـــد امـــين

من كتابه : فيض الخاطـــر

انـــا ونحـــن

« انا » كما هو واضـــح ، تدل على الفردية ، و « نحن » تدل على الاشتراك . وقد اشتقوا من « أنا » الانانية ، بمعنى حب الذات والاستئثار بمصالحها الشخصية . ولا ادري لماذا لم ينسبوا الى « نحن » فيقولـــوا : « النحنية » للدلالة على الشخص وغيره ، أو للدلالة على شعور الشخص نحـــو مجتمعـــه .

وبعد هذه المقدمة القصيرة نقول : أنه مما يلاحظ ان الشعوب المتأخرة يغلب عليها الشعور بـــ « أنا » ، والشعوب الحية المتقدمة يغلب عليهـــا الشعور بـــ « نحن » . واعني بالشعور « بنحن » شعور الفرد بالمجموع البشري الذي ينتسب اليه ، سواء كان جمعية أو ناديا أو اسرة أو قبيلة أو أمة . وكل انسان عنده الشعوران معا : الشعور « بأنا » والشعور « بنحن » . ولكن تختلف الافراد في ذلك اختلافا كبيرا ، فترى بعض الناس يشعرون شعورا قويا « بأنـــا » ، ويوجهون كل أعمالهم وتفكيرهـــم نحو مصالحهم الشخصية ، بل لا يعملون عملا ما الا اذا لمحوا فيه منفعة لهم شخصية . ومن الناس من يقوى عنده الشعور « بنحن » ، فهو دائما يعمل لخير الناس ، ويسعى في ايصال الخير اليهم ، ودفع الشر عنهم ، ويجـــد لذته في ذلك . ومن الناس من هو بين بين . وكذلك الشأن في الامم . أمة يغلب عليها الانانية ، واخرى يغلب عليها الشعور بالغيرية ، كالذين وصفهم الله سبحانه بقوله : « ويؤثرون على أنفسهم ولـــو كـــان بهم خصاصة » والذي يلاحظ أنه في الشرق تغلب الانانية على أفراده ، وفي الغرب تغلـــب الغيرية على أفراده . ولذلك عدة مظاهر :

١ ـــ شعور الفرد في الشرق بناديه أو بحزبه أو بالجماعة التي ينتسب اليها أو بأمته شعور ضعيف ، على عكس ذلك في الغرب ، فشعور الفرد هناك نحوها كلها شعور قوي . ولذلك تنجح في الشرق أعمال الافراد أكثر مما تنجح أعمال الجماعات ، كالشركات والنوادي والجمعيات . وكم سمعنا بجمعيات وشركات تأسست في الشرق ، ثم أفلست . وحتى الجمعيات التي تنجح انما تنجح لفرد قوي يرأسها ، ويوجهها ، ويحمل أكثر أعبائها ، في حين أن باقي الاعضاء يتكلون عليه ، فهــو في الواقــع عمل فرد في شكل جمعية ، لان نجاح الجمعية كجمعية معناه ان أفراد الجمعية كلهم يعملون ، كآلة الساعة : عقرب وبندول ، ورقاص وغيرها ، كل يعمل عمله ، فيكون من جراء ذلك ساعة مضبوطة . وهي درجة ما أظن أن الشرق وصل اليها . وهي أشياء لا بد منها في حياة المجتمع الراقي .

٢ ـــ ومن مظاهر ذلك أيضا أننا في الشرق نحترم الملكية الخاصة ، ولا نحترم الملكية العامة ، مثال ذلك : أننا في الشارع لا نشعر بأنه ملــك للناس كلهم ، وكأنه ملك لنا وحدنا . فنرمي فيه بالاوراق وبقشور الفاكهة وبالقاذورات ، ولو كنا نشعر بأنه ملك عام للناس كلهم ما أجزنا لانفسنا ذلك . بل ونستجيز لانفسنا أن نقطف وردة من حديقة عامة ، مع أن الوردة ليست ملكنا ، ولكنها ملك للناس كلهم ، يتمتعون بمنظرها ورائحتها . . وتعجبني حكاية لطيفة ان الشيخ محمد عبده كان يركب سفينة مع صديق له فسار الصديق في السفينة حينا وعاد فوجد الشيخ محمد عبده يبكي ، فقال له : مم تبكي ؟ قال : رأيت مربية افرنجية على السفينة تربي طفلا صغيرا ، فجرى الطفل نحو وردة في أصيص من الاصص وقطفها ، فأنبته على عمله تأنيبا شديدا ، وكان مما قالته له : ان الوردة ليست ملكك حتى تقطفها ، ولكنها ملك لركاب السفينة جميعا ، بل ولركابها غدا . فأنا أبكي لان هذه المعاني الراقية لم يفهمها حتى علماؤنا .

ومن هذا القبيل مـــا نراه في حفـــلات السينمـــا والتمثيل وحفلات الموسيقى ، فكل فرد منا يشعر « بأنا » على حين يشعر الغربي « بنحن » . ونتيجة ذلك ان الشرقي يستبيح لنفسه في هذه الحفلات أن يتكلم مع صديقه بصوت عال يشوش علـــى من بجـــواره ، خصوصا اذا كـــان من الطبقة الارستقراطية فيشعر بأنه فوق القانون وفوق الجميع ، من غير أن يشعر أن عليه واجبا أن يحترم حقوق الاخرين . فاذا أنت نبهته الى ذلك برفق تجهم ، وقال انه حر يفعل ما يشـــاء ، نعم انه حـــر ، ولكن حريته مقيدة بمصالح الاخرين ، ككل حرية . ونحن نرى أن الغربي اذا أراد أن يحدث صديقه في سينما أو تمثيل أو في ترام حدثه همسا ، بحيث لا يشعر بذلك من بجواره . وذلك لقوة شعوره « بنحـــن » .

٣ — وحتى في الاعمال الخيرية ، كالاحسان على الفقير ، يشعر الشرقيون « بأنا » لا « بنحن » . فالشرقي في الغالب لا يحسن الا اذا فاجاه الفقير والح عليه بالسؤال : وهو اذا أعطاه أعطاه يدا بيد ، وكل هذا من غلبة الشعور « بأنا » . اما الغربي فيشعر « بنحن » ، فهو يشعر بالفقراء لا بالفقير ، وبالمرضى لا بالمريض . فهو يتبرع للجمعيات الخيرية التي تصرف أموالها على الفقراء والمرضى ، اذ أن شعوره « بنحن » يشعر بأن في أمته طبقة من الفقراء والمرضى يجب عليه أن يشاركهم في شعورهم ، ويتبرع بجزء من ماله لهم .

وهذا الشعور غير الشعور بالفردية وارقى منه ، كالذي قاله علماء النفس في الاطفال : ان الطفل يبدأ فيفهم الابيض ولا يفهم البياض ، لان الابيض جزئي ، والبياض كلي . وفهم الجزئي يتقدم فهم الكلي .

★ ★ ★

من أجل ذلك كله وجب على القادة في الشرق أن يضعوا أمام اعينهم التربية الاجتماعية ، في الاسر ، وفي المدارس ، وفي المحال العامة ، فلا يسمحوا للافراد أن يسيروا حسب ميولهم الفردية ، بل يشعروهم بأنهم جزء من مجتمعهم الذي هو المدرسة أولا ، والاسرة ثانيا ، والمجتمع العام ثالثا ، ولا يسمح لفرد أن يسير وفق هواه ، فاذا اعتاد العمل والتفكير في المجموع وهو طفل سهل عليه أن يراعي ذلك وهو كبير . بل نستطيع أن نعودهم على ذلك في العابهم ، فاذا لعب الكرة مثلا قوينا في نفسه انه مسئول عن فرقته اللاعبة معه ، وانه اذا غلب فغلبته لفرقته ، واذا قصر أو لعب لعبة رديئة أثر ذلك أثرا سيئا في فرقته ، فذلك يشعره « بنحن » أكثر من شعوره « بأنا » . وعلى هذا ما جرى عليه العمل الان مبدئيا في بعض المدارس من تقسيم الطلبة الى فرق : فرقة تعنى بالفن ، وأخرى بالتاريخ ، وثالثة باللغات ، وهكذا ، وكل فرقة لها شارة معينة ، وكل طالب من فرقة يفتخر بأن فرقته نجحت ، ويخجل أن فرقته فشلت . وفي هذا كله درس قوي من الشعور « بنحن » .

ومما ساعد الغربيين على هذا الشعور « بنحن » التربية العسكرية ، فالجندي في الفرقة يشعر بأنه جزء من الفرقة كلها ، في نظامها والعابها وحربها ، وانه مسئول عن كل شيء يصيب الفرقة .

وفي الحديث الشريف أن جماعة ركبوا سفينة فأخذ أحد الركاب يكسر لوحا من الواحها . قال الحديث : فان أخذوا على يديه نجا ونجوا ، والا هلك وهلكوا . وفي هذا شعور كبير بالتضامن ، وبعبارة أخرى : شعور

« بنحن » ، وفي القرآن الكريم : « واتقوا فتنة لا تصيبن الذين ظلموا منكم خاصة » ، اي أن الظالم والجاهل والسيء العمل لا تعود نتيجة عملهم على أنفسهم فقط ، بل تتعدى الى جميعهم ومن يشاركونهم في حياتهم الاجتماعية .

وانت اذا أردت أن تحسب قوة أسرة أو فرقة عسكرية ، أو حتى قوة أمة ، فلا تحسب ذلك بعددها وثروتها ، وانما تحسب ذلك بالحبال التي تربطها ، فان كانت الحبال متينة فاعلم انه مجتمع قوي متين . وانما أتيت الامم من قبل ضعف الروابط بين افرادها ، وانحلال عرواتها .

فاذا ارادت أمة أن تنهض فلتجعل من اول واجباتها البحث في عوامل انحلالها ، ولتعن بالروابط بين افرادها ، ولتعالج هذا الامر ، في أطفالها في مدارسهم والعابهم ، وفي جنودها بالنظم المحكمة التي تزيد من روابطهم وتجعل كل جندي يشعر « بنحن » أكثر مما يشعر « بأنا » ، ولتنشر التربية العسكرية بين كل شبانها ، ولتجعل من أهم أغراضها تقوية الشعور « بنحن » الى ابعد حد ، ووقف الشعور « بأنا » الى الحد الذي يتطلب المحافظة على الذات . ولا شك أن هذا مطلب شاق عسير ، ولكنه في الامكان .

والتربية الاسلامية الاولى نجحت في ذلك نجاحا كبيرا ، فكم من أمثلة كثيرة ضحى فيها الافراد بمصالحهم الشخصية للمصلحة العامة ، فهذا عمر يرضى أن يعيش عيشة في منتهى البساطة ليسعد الناس ، وهذا عثمان يتبرع بالمال الكثير لانشاء جيش ، وامثالهما كثير مما لا يعد ولا يحصى . ولكن من الاسف خلف من بعدهم خلف لم يكن أمام أعينهم الا « أنا » وقال قائلهم : « ومن بعدي الطوفان » ، فيستبيح لنفسه أن يظلم ما استطاع أن يظلم ، وأن يجني لنفسه المال ويتمتع بالشهوات ما أمكنه ذلك ، وأن يعيش عيشة في منتهى الترف ولو تضور الناس من حوله جوعا ، فكان من ذلك تدهور الشرق على النحو الذي رأيناه ، وهو لا يصلح الا بازالة كل عوامل الفساد ، وتأسيسه على أسس جديدة أولها وضع « نحن » موضع « أنا » .

المقالــة الثانية

لمصطفى صادق الرافعي

مــن كتابــه : وحــي القلــم

الربيـــــع

خرجت أشهد الطبيعة كيف تصبح كالمعشوق الجميل لا يقدم لعاشقه الا اسبـــاب حبــه !

وكنت كالقلب المهجور الحزين وجد السماء والارض ولم يجد فيهما سمـــاءه وأرضـــه !

الا كم من آلاف السنين وآلافها قد مضت منذ اخرج آدم من الجنة ! ومـــع ذلك فالتاريـــخ يعيد نفسه في القلب ، لا يحزن هذا القلب الا شعر كأنه طرد من الجنة لساعته !

★ ★ ★

يقف الشاعر بازاء جمال الطبيعة فلا يملـــك الا أن يتدفق ويهتـــز ويطرب ، لان السر الذي انبثق هنـــا في الارض يريـــد أن ينبثق هناك في النفس .

والشاعر نبي هذه الديانة الرقيقة التي من شريعتها اصلاح الناس بالجمـــال والخـــير .

وكل حسن يلتمس النظرة الحية التي تراه جميلا لتعطيه معناه .

وبهذا تقف الطبيعة مختلفة أمام الشاعر كوقوف المرأة الحسناء أمام المصـــــــور !

لاحت لي الازهار كأنها الفاظ حب رقيقة مغشاة باستعارات ومجازات والنسيم حولها كثوب الحسناء على الحسناء ، فيه تعبير من لابسته .

وكل زهرة كابتسامة ، تحتها أسرار وأسرار من معاني القلب المعقدة . أهي لغة الضوء الملون من الشمس ذات الالوان السبعة .

أم لغة الضوء الملون من الخد والشفة والصدر والنحر والديباج والحلي ... ؟

★ ★ ★

وماذا يفهم العشاق من رموز الطبيعة في هذه الازاهر الجميلة ؟

اتشير لهم بالزهر الى أن عمر اللذة قصير كأنها تقول : على مقدار هذا !

اتعلمهم أن الفرق بين جميل وجميل كالفرق بين اللون واللون وبين الرائحة والرائحة !

اتناجيهم بأن أيام الحب صور أيام لا حقائق أيام .

أم تقول الطبيعة : ان كل هذا لانك ايتها الحشرات لا تنخدعين الا بكل هذا(1) ... !

★ ★ ★

في الربيع تظهر الوان الارض على الارض ، وتظهر الوان النفس على النفس .

ويصنع الماء صنعه في الطبيعة فتخرج تهاويل النبات ، ويصنع الدم صنعه فيخرج تهاويل الاحلام .

ويكون الهواء كأنه من شفاه متحابة يتنفس بعضها على بعض . ويعود كل شيء يلتمع لان الحياة كلها ينبض فيها عرق النور .

ويرجع كل حي يغني لان الحب يريد أن يرفع صوته .

---

(1) ثبت ان الوان الازهار وعطرها وما في ظاهرها وباطنها ، كل هذا لاجتذاب الحشرات اليها ، لكي تنقل اللقاح من زهرة الى زهرة .

وفي الربيع لا يضيء النور في الاعين وحدها ، ولكن في القلوب ايضا .
ولا ينفذ الهواء الى الصدور فقط ولكن الى عواطفها كذلك .
ويكون للشمس حرارتان احداهما في الدم .

ويطغي فيضان الجمال كأنما يراد من الربيع تجربة منظر من مناظر الجنة في الارض .

والحيوان الاعجم نفسه تكون له لفتات عقلية فيها ادراك فلسفة السرور والمرح .

★ ★ ★

وكانت الشمس في الشتاء كأنها صورة معلقة في السحاب .
وكان النهار كأنه يضيء بالقمر لا بالشمس .
وكان الهواء مع المطر كأنه مطر غير سائل .
وكانت الحياة تضع في اشياء كثيرة معنى عبوس الجو

فلما جاء الربيع كان فرح جميع الاحياء بالشمس كفرح الاطفال رجعت أمهم من السفر !

وينظر الشباب فتظهر له الارض شابة .

ويشعر انه موجود في معاني الذات اكثر مما هو موجود في معاني العالم .

وتمتليء الدنيا بالازهار ومعاني الازهار ووحي الازهار .
وتخرج له اشعة الشمس ربيعا ، واشعة قلبه ربيعا آخر .
ولا تنسى الحياة عجائزها ، فربيعهم ضوء الشمس !

★ ★ ★

ما اعجب سر الحياة ! كل شجرة في الربيع جمال هندسي مستقل .

ومهما قطعت منها وغيرت من شكلها ابرزتها الحياة في جمال هندسي جديد كأنك اصلحتها .

ولو لم يبق منها الا جذر حتى اسرعت الحياة فجعلت له شكلا من غصون واوراق !

الحياة الحياة ، اذا انت لم تفسدها جاءتك دائما هداياها .

واذا آمنت لم تعد بمقدار نفسك ، ولكن بمقدار القوة التي أنت بهـا مؤمـــن .

★ ★ ★

فانظر الى آثار رحمة الله كيف يحيي الارض بعد موتها .

وانظر كيف يخلق في الطبيعة هذه المعاني التي تبهج كل حي بالطريقة التي يفهمها كل حي .

وانظر كيف يجعل في الارض معنى السرور وفي الجو معنى السعادة .
وانظر الى الحشرة الصغيرة كيف تؤمن بالحياة التي تملؤها وتطمئن .
أنظر .. انظر ! اليس كل ذلك ردا على اليأس بكلمة : لا ... ؟ »

★ ★ ★

محاولــة اكتشــاف

هاتان مقالتان لكاتبين ، لكل منهمــا اهتماماته واسلــوب عرضه ، ولغته . كاتب المقالــة الاولى قاض وباحث ، فاهتــم بقضية اصلاحية ، وعرضها على ضدها ، وبضدها تتميز الاشياء ، ولم يترك حجة من الدين أو التربية أو السياسة الا أوردها ، أي أنه استكمل أدوات الاتهام ووسائل الدفاع ، ورتب هذا كله في خطوات محددة انتهت الى غاية واضحة ودعوة صريحـــة .

اما الرافعي ، كاتب المقالة الثانية ، فانه كتب قصيدة شعر بلغـة نثرية ، اما الخيال والتأمل والصور المبتدعة فلا ينقصها الا الايقاع الموسيقي لتتحول الى قصيدة . فهو لا يهدف الى اكثر من الامتاع ، ودفع الفرد الى أن يزداد احساسا بجمال الكون والارتباط به . ولهــذا جاءت المقالة في صورة خطرات ووثبات ذهنية لا تسلم طويلا اذا عرضت على محك العقل ، اما اذا اعتبرناها نفسا من روح الشعر فقد اعفيناها من ذلك وتلمسنـا تأثيرها العاطفي وهو أوضح من أن نماري فيــه .

احمد امين يدعونا الى مغادرة « الانا » الى « النحن » .. وهذه دعوة حضاريـــة .

والرافعي يدعونا الى مغادرة « الذات » الى « الكون » .. وهذه دعوة صوفية . ولقد كان كل منهما صادقا مع نفسه .. ومع الاخرين .

ولكن .. الى اي شيء سيدعونا يحيى حقي ؟ واذا كان بين المقالتين السابقتين شيء من التقابل أو التناقض في الاتجاه (مع النزعة الكلية فيهما معا) فبم تتفرد المقالة الثالثة ؟

المقالـة الثالثة

ليحيى حقي

من كتابه : دمعة .. فابتسامة

درس مـــن غاندي

تلقيت من غاندي في السيرة التي كتبها لنفسه بعنوان « تجارب مع الحقيقة » ، نصيحة اقتنعت بصدقها وآمنت بحكمتها .. ولكني — وهذا شأني مع كل نصيحة تسدى الي — عجزت عن اتباعها والافادة منها ، فالطبع مستبد غلاب ، وهذا العجز هو الذي يجعلني اقدر الناس على ان أوصيك أنت بها ، فأنا واثق أنها ستنفعك .

والدرس مستمد من تجربة لغاندي عاناها بنفسه — سأنقـل لـك زبده قوله : ومن حول الزبـــدة وفوقها تحابيش كثيرة من عندي ، لا اظنها تقلقه في قبره ، فوجه غاندي المرتسم في ذهني وجه شيخ طيب القلب يحب الدعابة ويبتسم لها حتى تبدو نواجذه المخلوعـــة .

بعد أن عاهد غاندي أمه العجوز على خصال ثلاث : الا يشرب الخمر ، ولا يقرب النساء ، ولا يأكل اللحم . سافر الى لندن وهو شاب صـــغير ليدرس القانون ، فلما وصلها اقام في بنسيون متواضع بجوار الجامعة . وجعل أول همه أن يتعلم اللغة الانجليزية ويتقنها كأحد أبنائها .. واشترى أضخم الكتب وأحدثها في تعليم قواعد اللغة .

ولم يكد يقرر أن يحبس نفسه في حجرته ليلا ونهارا الى ان يفرغ من حفظه حتى هاجمه أول العوائق ، فجارته في البنسيون فتاة جميلة من اسكتلندا ، فارعة القوام ، زرقاء العينين .. وهي تلميذة بمدرسة الطب أحس من أول لقاء بها أنها ترمقه بود وتعجب واستلطاف كأنها تنظر الى تحفة بديعة آتية من وراء آفاق بعيدة ، لعل مـــن أقربائها بحارا اهداهـــا في صباها زجاجة عطر من الهند أوصورة لمعبد هندوكي فيه شبه من طورطة

اعراس الاغنياء .. أو لقوم يستحمون في نهر مقدس أو لمشعوذ يعزف ليرقص ثعبان دائخ ، فاقترن اسم الهند في ذهنها بسحر مبهم لذيذ استحوذ عليها فكانت هي التي سعت الى غاندي ودعته في أول ليلة أن يخرج معها للنزهة ، فأجابها وهو يبتسم بخجل : اعتذر اليك لان ورائي مذاكرة طويلة لا بد أن افرغ منها أولا ، فما فعل رفضه لدعوتها الا أن زاد من ولعها بالهند وسحرها الغامض .

وخطف غاندي الكتاب خطفا من شدة حماسته وفرغ منه في أسبوعين ثم خرج من محبسه فاذا به يلحظ لشدة كربه ان الفكرة التي يعبر عنها بالهندية في كلمات ثلاث تطول بالانجليزية الى سطر ونصف ، وحين يسمعها من فم انجليزي يجدها هي ايضا في كلمات ثلاث ، ثم هو ما يكاد ينطق حتى تتزاحم عليه للجملة الواحدة صيغ كثيرة كلها صحيحة بشهادة كتاب القواعد ولكن كلها معقدة غير مألوفة عند سامعه . فادرك ان تعلم النحو شيء والتحدث بطلاقة شيء اخر .. ان كان قد اغتم فقد قرر أن يحل مشكلته بنفسه ، واشترى واحدا من هذه الكتب المعدة لتعليم الغرباء كيف يكون الحوار بالانجليزية .

الفصل الاول : من المحطة الى الفندق .

الفصل الثاني : في الفندق .

الفصل الثالث : في المطعم ..

الفصل الرابع : في محل الف صنف .. وهكذا ...

وعاد الى مسكنه وفي يده الكتاب ، فاذا بجارته الحسناء تدعوه مرة اخرى للخروج معها فاعتذر لها من جديد وحبس نفسه حتى فر الكتاب كله ، فلما خرج دخل دكان حلاق فهاله أن الكتاب لم يتضمن فصلا معنونا « في دكان الحلاق » .. وادرك أن الحياة ليست الف صنف فحسب ، بل هي اكبر من أن يحصيها أو يستوعبها علم الحساب كله .

وادرك غاندي أنه عاجز عن أن يحل مشكلته بنفسه . فمضى يطلب النصيحة من مواطن له اكثر منه تجربة لما يعلمه عنه من كلامه للانجليزية كالانجليز ، فهو يقيم في لندن منذ عشر سنوات بدعوى أنه يدرس الفلسفة، فكان أول فلسفة له أنه لم ينتقل بعد من السنة الاولى الى السنة الثانية .

ضحك في وجهه ضحكة الارقم في وجه الساذج وقال له : يا خيبتك .. ثق يا صديقي أن تعلم اللغة لا يكون من بطون الكتب بل من أفواه الناس ، اتخذ لك مثلا خليلة من بنات الانجليز واخرج معها فانك سترى أن عقدة

لسانك تنفك في غمضة عين .. افعل ما انصحك به ، ولا تضيع وقتك عبثـــا .

وعاد غاندي مسرعا الى البنسيون ودق باب جارته وكان هو الذي دعاها بالحاح للخروج معه ، فصحبته الى احد الملاهي ، ظن انها ستحاوره وسيحاورها ، شأن عصفورتين في قفص . فما كادا يجلسان حتى عزفت الموسيقى وقام كل من في الملهى الى الرقص ، وسألته صاحبته أن يرقص معها .. فقال لها وهو في خجل انه لا يعرف الرقص . ولبثا يجلســـان صامتين كالايتام في مأدبة اللئام وقد خيمت عليهما الكآبة ، وقطعت الفتاة الجلسة مبكرة وعادت بصديقها اللخمة الى البنسيون .

ومضى غاندي الى ناصحه من جديد يطلب منه العون ، فقال له : يا خيبتك .. علمتك أنه لكي تتكلم الانجليزية ينبغي أن تخرج مع فتاة ، ولم اكن اظنني في حاجة لان ازيد عليك انه لكي تخرج هنا مع فتاة ينبغي لك ان تتعلم الرقص ، وهذا هو عنوان مدرب الرقص الذي علمني ، فاذهب اليه من فورك ولا تضيع وقتك عبثا ، فانك ان لم ترقص ستجد معك فتاتك مللا شديدا ..

أهمل غاندي كتبه ، ولولا الملامة لرماها من النافذة ، وذهب الى مدرسة الرقص . سأله المعلم في أول لقاء : ماذا تعرف من الرقص ؟ كاد يهم بخلع حذائه « لان الرقص في بلاده بالارجل الحافية المزينة بجلاجل » ، وكاد يصنع من ذراعيه فوق قامته اطارا يدير فيه راسه يسرة ويمنـــة ، ويدير في محجريه بهذه الرأس مقلتيه يمنة ويسرة ، ولكنه استيقظ وتمالك نفسه وقال بحياء : أريد أن اتعلم الرقص من الالف والباء .. (فأنت ترى أنه لم ينس كتب قواعد اللغة كل النسيان) .. أي رقص تريد ؟ فوكس تروت سريع ، فوكس تروت بطيء ، تانجو .. فالس .

أجابه غاندي من فوره .. لشدة لهفته وطمعه :

— كلهـــا ..

— اذن فالمصاريف المدرسية هي ثلاثون جنيها وسنمنحـــك شهادة التخرج بعد شهرين بشرط المواظبة على الحضور كل ليلة .

ولم ينفك المعلم يقول وهو يدربه على انغام اسطوانة : يجب ان تعد في سرك خطواتك ، واحد اتنين تلاتة ثم لفـــة الى اليسار ، واحد اتنـــين تلاتة ثم الى اليمين ، واحد اتنين تلاتة ثم لفة رجوع الى الوراء خطوة وبعد خطوة ، واياك أن تزيدهما ثالثة .

ولما نال غاندي الشهادة فرح فرحا شديدا ودعا صاحبته من جديد للخروج معه ، واصر على أن يذهبا للملهى الذي شهد اول كسوف له . ولم تكد الموسيقى تعزف حتى جرها الى الحلبة واخذ يعد في سره : واحد اتنين تلاتة ثم دار الى اليمين فاذا به يصطدم براقص اخر صدمة شديدة ، واحد اتنين تلاتة ثم دار الى اليسار فاذا به يكاد يوقع طبلة الاوركسترا على الارض . واحد اتنين تلاتة ثم رجوع الى الوراء خطوة بعد خطوة فاذا بقدمه تنزلق من الحلبة المرتفعة قليلا فيكاد يهوى بين الموائد ، وشهد الناس لاول مرة راقصا يعمل ذراعه عمل ذراع وابور سكة حديد طالع نازل ، لان الذراع يعد ايضا : واحد اتنين تلاتة .. احس غاندي أن الفتاة بين ذراعيه في خفة الريشة .. أما هو فجسمه الضئيل قد استحال الى جسم مصارع من الوزن الثقيل ، داس على قدميها مائة مرة وكاد يمزق ثوبها ، واوشك ان يهوى الى الارض بين يديها فتمسكه من تحت ابطيه ، ثم تبعده عن صدرها فيرتمي من جديد في حضنها .

وشهد الملهى كسوفا له ثانيا اشد من كسوفه الاول .. وقطعت الفتاة السهرة وعادت بصاحبها اللخمة الى البنسيون .

لم تنم هي ليلتها لوجع في قدميها .. ولم ينم هو ليلته من وجع في قلبه من شدة الغم ، وفي الصباح مضى الى ناصحه من جديد يسأله ما هو الحل .. فأجابه وهو محنق :

ــ لم اكن احسبك غرا الى هذه الدرجة ، فكيف تجهل ان خيبتك في الرقص مرجعها أن ليس لك اذن موسيقية ، فالرقص منتظم على النغمة وكل دقة من الطبلة بخطوة منك لا تسبقها ولا تلحقها ..

ــ وما العمل ؟

ــ لا بد لك من اجل ان تتقن الرقص ان تأخذ دروسا في تعلم العزف على البيانو ، وفي سطح هذا البيت الذي اسكن فيه استاذ في الكونسرفاتوار محال على المعاش ، يعطي درسا خصوصيا بأجر غير مرتفع ، انصحك أن تذهب اليه من غد ولا تضيع وقتك عبثا .

وصعد غاندي الى السطح وهو يلهث واستقبله رجل اشيب له وداعة حمامة بيضاء وقال له :

ــ دعني أمتحن أولا حساسية اذنك ، فاذا دققت على اصبع في هذا البيانو فانشد لي اغنية تعرفها ..

ودق فانطلق صوت غاندي بمطلع اغنية هندية حفظها عن مطربة مشهورة .. فاذابا لحمامة الوديعة تنقلب الى قط ينفخ بهياج .. وضع

الاستاذ كفيه على اذنيه وصرخ في غاندي :

ــ هذه سرسعة وليست غناء .. ان كان هذا هو الغناء عندكم فأرجوك أن تلغي من عقلك كل ما انطبع فيه من موسيقى بلدك ، أريد أن ابدا معك وعقلك كاللوح الممسوح ، لا بد لك من مداومة الدرس لمدة ستة أشهر على الاقل بشرط أن تواظب على الحضور كل ليلة ، واظنك تعلم من صديقك في البدروم ان اجر الدرس الواحد عندي هو عشرة شلنات تدفع مقدمــــا .

ومضت شهور ثلاثة .. وسار غانــدي ذات ليلة عائدا مـــن درس البيانو الى البنسيون .. كان قد نسى الرقص ونسى جارته ، ونسى كتاب النحو ، ونسى كلية الحقوق ، فاذا به يقف كأنه يستيقظ من حلم ويسأل نفســه :

ــ أين أنا ؟ ماذا أفعل ، لماذا جئت الى هنا ، وما هو غرضي ، كيف ضاع مني عبثا نصف عام بسبب نصيحة رجل قال لي لا تضيع وقتك عبثا .. ثم ضحك وهو يعد على أصابعه كأيام تعلمه الرقص ؟ ..

نعم .. نعم ، سر النكبة هو منطق سليم .. بدأ هكذا : لكي تتعلم الانجليزية ينبغي أن تكون لك خليلة بعد أن تتعلم الرقص ، ولكي ترقص ينبغي أن تتعلم الموسيقى ، ومن يضمن الا يقال لي بعد ذلك : ولكي تتعلم الموسيقى ينبغي أن تتعلم الهندسة ابتداء من فيثاغورس فهي أساس الذوق في مقامات السلم .. اني وأيم الحق في ضلال مبين ..

واقسم غاندي أنه اذا عاد الى شيء فلن يعود الا الى كتبه وحدها ينكفىء عليها ويستذكرها بصبر وتؤدة ساعة بعد ساعة حتى تضج عينــه وتستغيث .. ثم بعد ذلك فلينفلق الرقص والموسيقى .. ولتنفلق جارتــه الحسناء أيضا .

وهكذا فعل .. ونجح .. ولم يضع وقته عبثا ..

★★★

المقصود من هذه الحكاية ــ كما كان يقول كتاب المطالعة في مدرستي الابتدائية في ذيل كل حكاية : « ان العاقل من عرف نفسه .. وادرك غرضه ، وحدد هدفه ، ومضى اليه بعزم لا يلهيه عنه حجة منطق أخرى حتى ولو كانت بنت منطق سليم » .

★★★

محاولة اكتشاف

هذه المقالة الثالثة تمثل أسلوبا مغايرا لما عرفناه في المقالتــــين

السابقتين .. وصاحبها الاستاذ يحيى حقي من أصحاب الاساليب المميزة، وهو قصاص وناقد وكاتب مقالة من طراز نادر ، فيه تلك القدرة السحرية التي تقدم الحقائق العميقة في ثوب شفيف واطار خفيف يجعلها سهلة الادراك ، جميلة المذاق ، في فكاهة راقية بعيدة عن الابتذال ، ولغة ميسورة لا ترتفع الى التصنع ولا تهبط الى الثرثرة . قد تصطنع اللفظة العامية حين تتفرد بايحائها ونغمها الخاص ، دون أن يكون عامي الاسلوب أو التفكير .

ومقالته هذه صورة من ادبه واسلوبه بصفة عامة ، فيها براعة التحليل وجمال السرد وروعة الاستطراد القائم على التشويق المستمر . ثم تكون المفاجأة اللطيفة أنه لا يترك لنا ان نستنتج الهدف ، وهو ضرورة أن يحدد الانسان غرضه ، ويسلك اليه طريقا مباشرا ، ولا يسمح بأي شرود عنه ، ولو كان لهذا الشرود منطقه المقنع ، انه لا يتركنا نستنتجة وكأننا نقرأ قصة من العيب ان تتضمن عظة أو درسا أخلاقيا مباشرا ، أنه يكتب بأسلوب فكه ، ومن ثم لم يجد حرجا في النص على الهدف أو الزبدة ، ووضعه في سياق فكه أيضا حين راح يذكرنا بكتاب المطالعة الذي هجرناه من سنين .

لقد اعتمد يحيى حقي على وسائل متعددة لينشر جو المرح والفكاهة في مقالته ، فيعتمد على التناقض مثلا حين يذكر أنه فاشل في الافادة من نصائح الاخرين ، ثم يبذل لك نصيحة لعلك تفيد منها !! وحين يعود فيطلب النصح من طالب تأكد فشله الذريع ، وبالطبع لن تكون نصيحته الا حصادا لتجربته الخائبة .. واستاذ الموسيقى الذي يشبه الحمامة البيضاء الوديعة فاذا به بعد ان سمع غناء غاندي قد انقلب الى قط ينفخ في هياج !!

كما أنه اعتمد — في حالة واحدة — على اللعب باللغة ، فيستعمل « الزبدة » بمعنى الخلاصة ، ولكنه لا يلبث أن يداعبها ، فيكمل جملته خالطا بينها وبين « الزبد » محتميا بالاستعمال العامي لهذه الكلمة . ولكن فكاهته تتجلى في وصف المواقف والحركات ، ويكفي أن نعيد قراءة وصفه لمشهد الرقص ، وكيف كان غاندي يتمايل ويندفع فيصيب من حوله وما حوله بما لا يتوقع ولا يتوقعون ، لنرى جانبا من أهم جوانب هذا الاديب .

وليحيى حقي رأى في الاسلوب ، حدده تفصيلا في مقال نقدى هام في كتابه « خطوات في النقد » تحت عنوان : « الحاجة الى اسلوب جديد » وقوام الاسلوب الذي يدعو اليه الدقة ، بمعنى التحرر من الكلمات التي لا تضيف معنى جديدا ، وتعتمد على الترادف أو التنغيم ، وهذه الخاصية الاساسية تتجلى في مقالته هذه التي نجد صعوبة في حذف عبارة واحدة منها .

وهو يكتب بلغة فصيحة ، وان تسامح احيانا باستعمال الفاظ عامية ، يرى أن الجو الواقعي يستدعيها ، وانها تتفوق على النظير الفصيح بايحائها الصوتي وعمق ارتباطها بالحس الشعبي ، أما الكلمات الاجنبية فهي في حدود الاضطرار وحسب .

ولم يكن الجو الفكه الذي ساق فيه هذا « الدرس » طامسا لما أراد من حقائق النفس الانسانية ، وعلاقة الانسان بالعمل ، وتداخل واختلاط التجارب تحت دوافع غير محددة .. فهذه الركائز الفكرية الجادة جاءت في جو طريف محبب ، بعيد عن الجفاف ، وبعيد عن السطحية أيضا .

★ ★ ★

وبصفة عامة فان شرائط المقالة الجيدة تجد لها مكانا هنا ، أكثر من المقالتين السابقتين ، من حيث خلو هذه المقالة من التصنع الاسلوبي ، ومن الميل الى النصح والوعظ ، وايثارها الطابع القصصي البسيط ، وأسلوب المسامرة الهادئة .

وهذا الراي في المقالات الثلاث مرده الى تطبيق خصائص فن المقالة .. أما اذا تجاوزنا ذلك الى واقع الحال في عصرنا ، فان هذا الفن قد اتسع لكافة الاساليب والمرامي ومستويات التعبير .



كتب للمؤلف

اولا : بحوث ودراسات

١ ــ **عز الدين بن عبد السلام** ـ مكتبة وهبة ــ القاهرة ١٩٦٢ .

٢ ــ **الواقعية في الرواية العربية** ــ دار المعارف ــ القاهرة ١٩٧١ .

٣ ــ **كليوباترا في الأدب والتاريخ** ــ الهيئة المصرية العامة ــ القاهرة ١٩٧١ .

٤ ــ **الاسلامية والروحية في ادب نجيب محفوظ** ــ مكتبة الامل ــ الكويت ١٩٧٢ .

الطبعة الثانية : مكتبة مصر بالفجالة ــ القاهرة ١٩٧٨ .

٥ ــ **الحركة الأدبية والفكرية في الكويت هـ ١** ــ رابطة ادباء الكويت ١٩٧٣ .

٦ ــ **ديوان الشعر الكويتي:**اختيار وتقديم ــ وكالة المطبوعات ــ الكويت ١٩٧٤ .

٧ ــ **الصحافة الكويتية في ربع قرن :** كشاف تحليلي ــ مطبوعات جامعة الكويت ــ ١٩٧٤ .

٨ ــ **مقدمة في النقد الأدبي** ــ دار البحوث العلمية ــ الكويت ١٩٧٥ .

٩ ــ **الحركة المسرحية في الكويت** ــ مسرح الخليج العربي ــ ١٩٧٦ .

١٠ ــ **فنون الأدب** ــ دار البحوث العلمية ــ الكويت ١٩٧٧ .

الطبعة الثانية : مؤسسة دار الكتب الثقافية ــ الكويت ١٩٧٨ .

١١ ــ **المسرح الكويتي بين الخشية والرجاء** ــ مؤسسة دار الكتب الثقافية ــ الكويت ــ ١٩٧٨ .

ثانيا : كتابات فنية

١٢ ــ **انفاس الصباح :** رواية عن الكفاح الوطني والمقاومة ضد الحملة الفرنسية على الوطن العربي . الهيئة المصرية العامة ــ القاهرة ١٩٦٤ .

١٣ ــ **الشعلة وصحراء الجليد** : رواية عاطفية حازت الجائزة الاولى من المجلس الاعلى للفنــون والاداب بالقاهرة ــ مكتبة الشباب بالمنيرة ــ القاهرة ١٩٦٨ .

١٤ ــ **علاقـــــة قديمـــة** : مجموعة قصص قصيرة ــ كتاب اليوم ــ دار أخبار اليوم ــ القاهرة ١٩٧٨ .

ثالثا : تحــت الطبــع

١٥ ــ **محمد النفس الزكيـــة** : دراسة في مثاليـــة البطولـــة ، وعظمـــة الاستشهاد ورفض الظلم .

١٦ ــ **لغة التوصيل الدرامــي** : دراســـة في الدراما الحديثة بأساليـــب التوصيل المختلفة : المسرح والسينمـــا والاذاعة والتلفزيون .

المحتـــوى

القسم الثالث : الفن المسرحي

١٣١ ــ ١٨٤

القسم الرابع : الفن القصصي

١٨٥ ـــ ٢٥٧

القسم الخامس : فن المقالـــة

٢٥٩ ـــ ٢٧٧